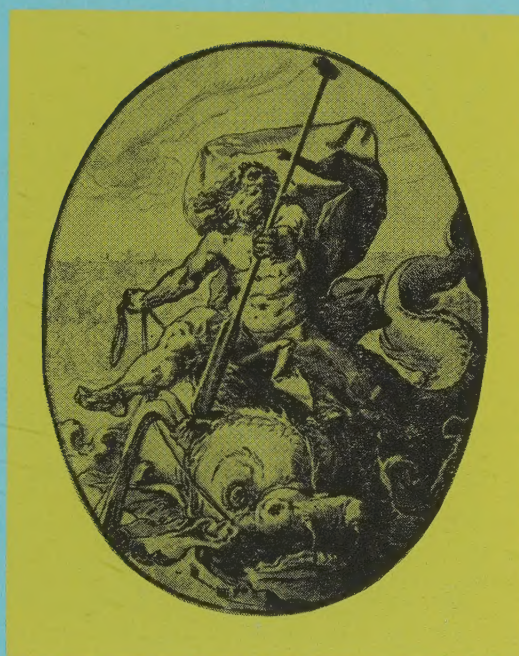


GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

JUNE

1949

JUIN



CONTENTS

SOMMAIRE

CARL D. SHEPPARD, JR.: MONREALE AND CHARTRES. † JACQUES BACRI: NOUVELLES ŒUVRES DE PIERRE SPICRE. † WINSLOW AMES: SOME WOODCUTS BY HENDRICK GOLTZIUS AND THEIR PROGRAM. † CLAUDE FERRATON: LA COLLECTION DU DUC DE RICHELIEU AU MUSÉE DU LOUVRE. † CHARLES DE TOLNAY: NOTE ON AN UNPUBLISHED PORTRAIT OF MICHELANGELO. † BIBLIOGRAPHY.


GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGEELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professor, Basle University, Switzerland;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director of the Victoria and Albert Museum, London;
JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Professor, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
MIRIAM PEREIRE, Circulation Manager.



MONREALE

AND

CHARTRES

THE Romanesque sculpture of the Ile de France embodied an expression of man's spirit which flowered into full being in the great monuments of high Gothic style. The humane and spiritual qualities of this style soon superseded the violent emotionalism of Northern Europe and the archeological interest of Provence and Southern Italy in the determination of artistic form. Inasmuch as the Ile de France was the source, it is rather dramatic to find an example of this nascent style among the cloister capitals of Monreale. The classic dignity of the greater part of these Sicilian sculptures was the first manifestation on the island of a growing interest in Antiquity. Almost lost and insignificant among the one hundred and nine sculptured capitals spaced around the square cloister is a quadrilobed capital carved with scenes of the *Pentecost* (Fig. 4), which shows no classic stylistic traits whatever. Amid Romanesque interpretations of antique Corinthian or composite designs, the *Pentecost* capital stands as an isolated instance of the developing French style which in two generations would overwhelm the first attempt at a Renaissance on Italian soil.

Sicily was at the crossroads of Europe and the Near East during the turbulent

years of the Crusades. The Normans of Sicily actively participated in the expeditions to and the wars of the Levant. Politics, commerce, and dynastic interests also bound them closely to Christian Europe, and travel between England, France, and the Island was especially frequent. One among many instances can well be chosen to illustrate the constant interchange of administrators, scholars, and politicians. About 1165, Margaret, Queen Regent for the young William II, called Etienne de Perche from France to Palermo where he became chancellor of the realm. In his suite were thirty-seven Frenchmen, including Pierre de Blois,¹ then at the height of his fame as a scholar, who was, for a few years, the tutor of the king. He was replaced by the Englishman, Walter Offamil, later archbishop of the capital city, when de Perche was disgraced. Thus contacts between France and Sicily are not hard to find. The surprising fact is that, in sculpture the French influence was not stronger.

The monastery of Monreale is situated a short distance from the city of Palermo, on the slope of a rugged hill dominating the fertile valley renowned as the "*conca d'oro*." The lavish buildings were erected by King William II, of the Norman dynasty, between 1172 and 1189.

The first documentary evidence of the existence of the abbey of Sta. Maria Nuova at Monreale is dated March 1, 1174, and records a gift of land to the monastery.² Two years later, on the eve of the feast of St. Benedict, a hundred monks, led by their abbot Theobald, arrived at Monreale. They were sent in answer to an appeal by William to the abbey of the Holy Trinity at La Cava, near Salerno. In August of the same year King William provided a truly regal endowment for the monastery. In the document setting forth his donations the king referred to the monastery as having been started at the beginning of his active reign, "*sub principio nostri regiminis*,"³ or in the year 1172 when William took over the government of the kingdom and the regency ceased to function. By 1189, the year of the death of its founder, the monastery at Monreale had become the greatest Norman religious foundation in the kingdom. Its abbot was an Archbishop and he controlled the wealthiest See on the Island. King William had not only erected a superb group of buildings and endowed them magnificently but he had also granted the monastery many privileges and exemptions.

The signal position of Monreale was not attained without some detriment to established interests. In particular, the Archbishop of Palermo, Walter Offamil, was undoubtedly dismayed to see so powerful a rival established so close to the

1. ANTONIO DE STEFANO, *La Cultura in Sicilia nel Periodo Normanno*, in: "*Storia Normanna: Conferenze tenute in Palermo per l'VIII Centenario dell'incoronazione di Ruggero a Re di Sicilia*," Messina, 1932, p. 174 (there is evidently a typographical error in the date in the text, which is given as 1177).

2. LYNN WHITE, *Latin Monasticism in Norman Sicily*, Cambridge, 1938, p. 133, an excellent summary of the documents relating to Monreale.

3. D. GRAVINA, *Il Duomo di Monreale*, Palermo, 1854, p. 29.

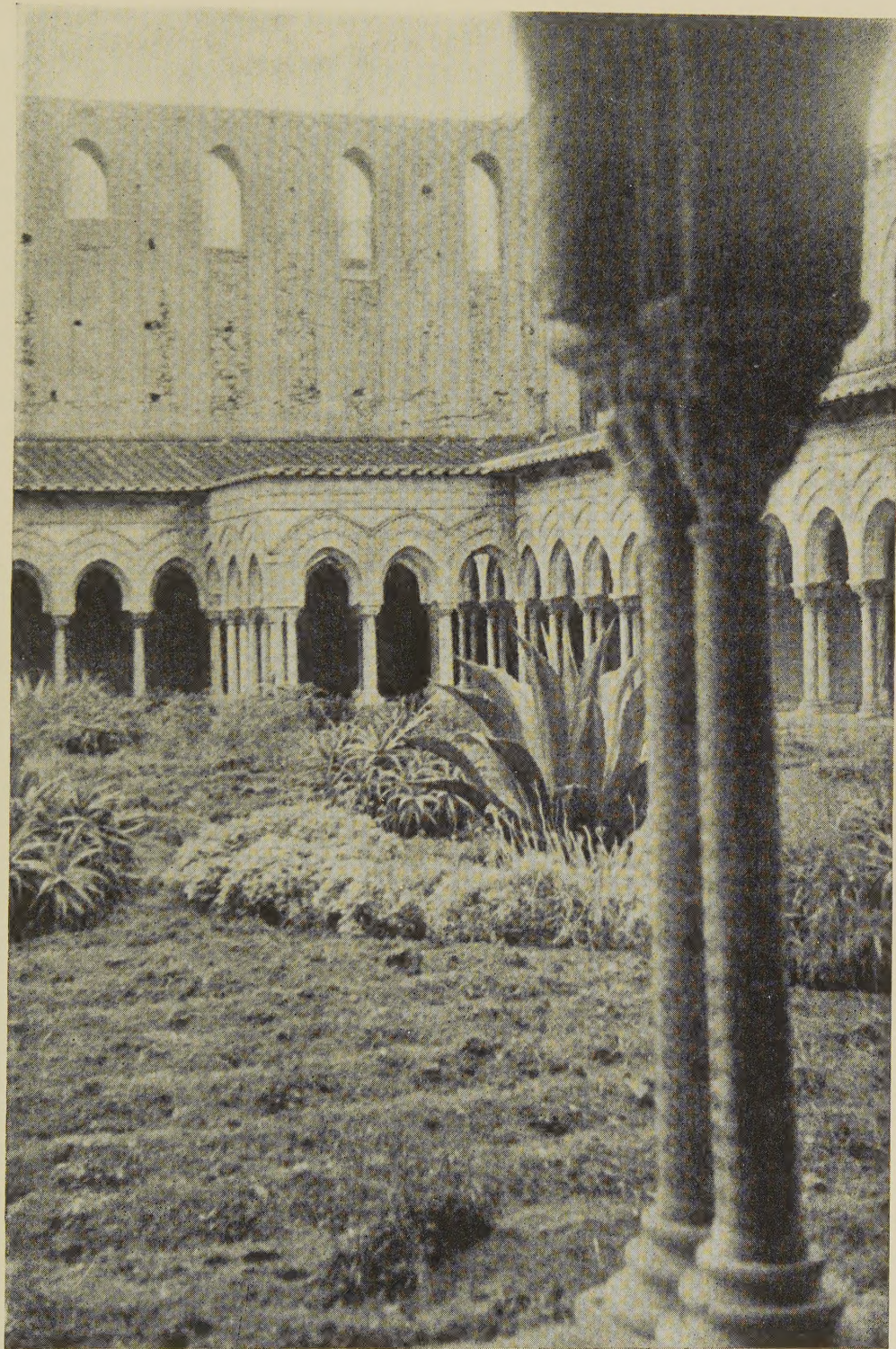


FIG. 1. — Benedictine Cloister of Monreale, view toward south-west.

capital. The king indeed effected a considerable transfer of property from the See of Palermo to the monastery of Monreale. Whether or not the rivalry between the Archbishop of Palermo and the Archbishop of Monreale was the primary cause, after the death of William, Offamil was instrumental in establishing the Hohenstaufen dynasty in Sicily. Tancred, the Norman pretender, endeavored to entrench himself at Palermo, but his power crumbled in the face of a revolt by the Arab population and insurrection and intrigue on the part of dissident nobles and high officials. He was finally defeated by Henry VI, Holy Roman Emperor, who claimed the Norman throne through his wife, Constance, aunt and legal heir to William II.

Monreale reached its peak of power and opulence during the reign of its founder and greatest benefactor. It was built and decorated in the relatively short time of seventeen years — between 1172 and 1189. Because of the political chaos and the unstable social conditions which engulfed the Island after 1189, it is safe to conclude that the abbot of Sta. Maria Nuova did not undertake a costly program of building or decoration after that date. The most to be expected is that what remained unfinished, if anything, was quickly completed. The decorations of the church and monastery buildings show in each case a fair degree of uniformity in execution and artistic conception. Stylistically the sculpture of the cloister is related to dated monuments of the last half of the XII Century. Internal as well as documentary evidence points to the completion of Monreale before the death of William.

In reference to the cloister capitals, Emile Bertaux clearly recognized

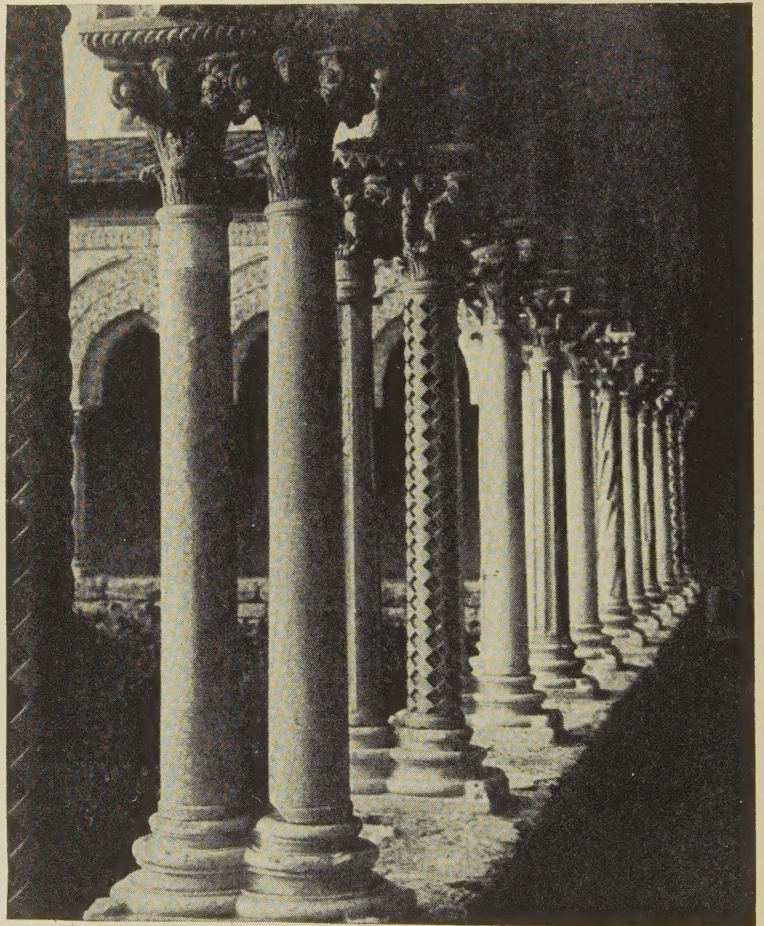


FIG. 2. — Benedictine Cloister of Monreale, east walk.

the main character of their style: "... the unity of an esthetic principle dominates the complex works of this atelier: the constant imitation of Antique sculpture lends a similarity to the most heterogeneous motifs."⁴

The imitation or adaptation of classic models by the sculptors of the cloister suggests that whoever was in charge of the decoration laid down certain principles to be followed (Fig. 1). Since the cloister uses twin colonettes to support

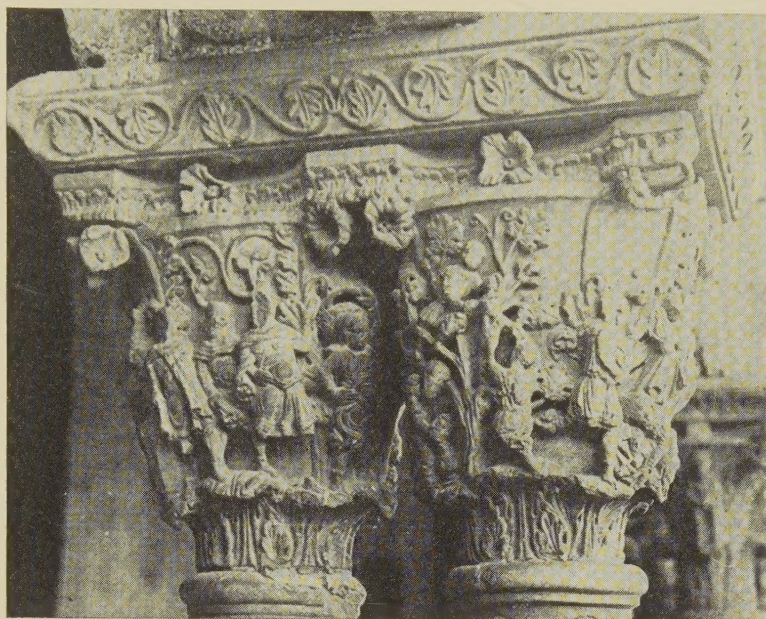


FIG. 3. — Noah Capital. — Benedictine Cloister of Monreale, west walk, seventh capital from the north, not including the corner capital.

the arches, each capital is paired. Both units were usually carved from a single block of white marble, divided into two inverted bell shapes, and surmounted by a continuous abacus block of the same marble. Above is an impost block inserted between the abacus and the masonry of the arches. The surprising variation of decoration within this system can be seen in the capitals of the east walk (Fig. 2). The sculptor of the first pair, apparently inspired by the roman capitals of the cathedral nave, inserted ornamental heads between the volutes of the capitals (Fig. 12). As is usual for the purely ornamental type, this capital has two rows of four acanthus leaves covering the lower part of the bell. The abacus and impost blocks are usually decorated with a motif of classic origin but in this case only the impost block is ornamented. A capital on the north walk of the cloister shows a variation of this typical organization using motifs of classical origin. There both the impost and abacus blocks are decorated.

Only sixteen capitals are historiated with scenes of religious import, although the use of the human figure as decoration is quite common in the cloister. The capital of the west walk with episodes from the story of Noah is typical of the majority of these in its design derived from a classical source (Fig. 3). There is only one row of acanthus leaves, the tips of which are bent outward to form a platform for the figures above. Each bell is treated as a separate design with each scene restricted to

4. EMILE BERTAUX, *La Sculpture en Italie de 1070 à 1260*, in: *Histoire de l'Art*, ed. A. MICHEL, Paris, 1905, vol. I, part 2, p. 685.



FIG. 4. — Pentecost Capital. — Benedictine Cloister of Monreale, south-west corner, north side.

ital, at the south-west corner of the cloister (Fig. 4), presents a distinct contrast to the prevalent type exemplified by the *Noah* capital. The abacus has been replaced by a structure of turrets connected by round arches like a canopy which comes down on the capital itself. No motif of classical origin appears in the entire design, unless the peculiar pattern on the subdivision serving as an impost block is considered as deriving ultimately from an acanthus motif. The bell shapes of the capitals are completely obscured by the human figures of the various scenes. These are developed across the capitals as if they were placed on an uninterrupted background. The sculptor of the capital, disregarding the conventions followed elsewhere in the cloister, distributed the figures of his scenes to make a single design of an entire side of the block. This is most clearly seen on the east where the *Presentation in the Temple* has been carved (Fig. 5).

Bridging the gap between the two units, or capitals, of this side is an altar with its supporting legs resting on either side of the void. This creates, in effect, a continuous flat surface instead of two spherical masses. To the left is St. Joseph with his offering of birds. He stands behind the Virgin, who holds out the Christ child over the altar to Simeon. The priest faces the Virgin and reaches out his arms. Behind him the prophetess, Anna, appears, an unrolled scroll in her left

one face of a capital. In this instance, the *Planting of the Vineyard* serves as a pendant for the *Approach of Noah's Sons, Shem, Japheth and Ham*. The upper part of the bell has flowers in place of volutes and a graceful pattern of vine leaves and tendrils. Flattened, schematized acanthus leaves are repeated along the abacus block with flowers inserted in the concave area above the projecting surface of the capital. The impost block has a variation of leaf and tendril design twined in a series of flat ovals.

The design of the quadrilobed *Pentecost* capital

hand. In the corner, an angel thrusts a spear down the throat of a monster. As a symbol representing the triumph of Christ over sin or the devil, the angel may refer to either the *Presentation* or the *Pentecost* scene.

On the south side of the capital appears the *Flight into Egypt*. The Virgin rides an ass with the Christ child on her lap. Joseph, a staff over his shoulder, leads the animal. Following the procession is a mature woman dressed in flowing garments similar to those of the Virgin, but she carries no identifying attribute.

The *Pentecost* scene occupies the whole of the north and west sides of the capital and even extends onto the south side. On the west, (Fig. 6), St. Peter holding a huge key looks upward to the hand of God which appears emerging from a cloud. Rays dart downward toward him, symbolizing the Holy Spirit. An apostle, whose figure can be seen from either the west or the north, stands next to St. Peter on the corner, and behind this apostle, on the north side appear four other apostles (Fig. 4). Five more face St. Peter on the west, with a sixth placed on the south side. All these figures are haloed and hold books except, of course, St. Peter, and one who clasps a small roll. Angels appear below the arches of the castellated structures and one even emerges upside down from the turret at the southeast corner.

The apostles are interesting little figures with proportionally enormous heads. Emphasizing the faces of the men, the sculptor has almost lost their bodies by wrapping them in heavy drapery. The lines of the folds tend to run vertically or diagonally and direct the emphasis of the composition upward. The heads themselves are of a uniform type although showing an attempt to differentiate among the twelve as to age. Parallel lines grooved into the cubic mass of the forms are used to create a conventionalized pattern for hair and many of the men have beards and moustaches. In the garments, the use of lines tends to create folds which are rather plastic and tube-like. Indeed, the figures are fairly three-dimensional as a result of the massive folds

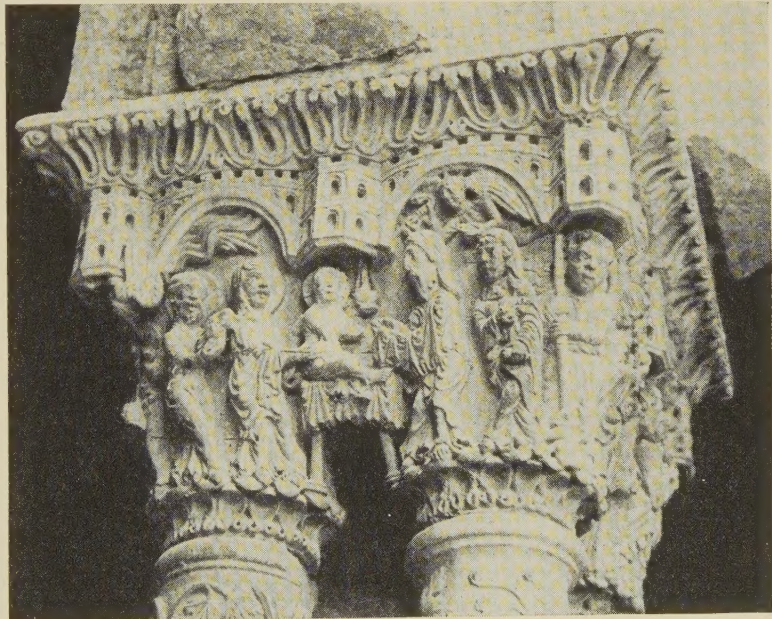


FIG. 5. — Pentecost Capital. — Benedictine Cloister of Monreale, south-west corner, east side.

and the block-like structures underneath. The only traces of a linear, flat style are the hair conventions and the parallel lines of the mantles and tunics worn by the apostles. The effect of this treatment is to reduce the material implications of the bodies and to emphasize the spiritual significance of the heads. In this regard, the style contrasts with the majority of the cloister sculpture, as can be seen again by reference to the *Noah* capital. In the latter, the source of the manner is a late Antique or early Christian interpretation of the episode. The sculptor of the *Pentecost* capital betrays no such interest.

Much less plastic are the figures of the *Presentation* scene. The drapery of the mantles and undergarments is organized by a strong, swinging rhythm which, in the case of Simeon, degenerates into a series of decorative cusps and short, repeated lines. The block of the figure beneath may remain as strong as with the apostles but the surface treatment does not emphasize this aspect.

It might be presumed that one sculptor carved all the scenes of the quadrilobed capital. If so, he showed an interesting use of his artistic vocabulary in the contrast between his interpretation of the *Presentation* and *Pentecost* scenes. The former, as a result of the conventions, has a rather joyous, gay expression entirely suited to the theme, while the latter, in an equally appropriate way, is interpreted with great seriousness and intensity.

The similarities in style of this sculpture to French Romanesque monuments have been briefly noted in the literature on the Monreale cloister,⁵ but without a detailed analysis of the relationships. The sculpture to which Monreale is closest happens to be that of the Ile de France, rather than Provence or Burgundy. In



FIG. 6. — Pentecost Capital. — Benedictine Cloister of Monreale, south-west corner, west side.

5. C. R. MOREY, *Medieval Art*, New York, 1942, p. 225, refers to the *Pentecost* capital as related to the Ile de France but does not discuss the problem in detail. P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, Turin, 1927, p. 875, suggests Burgundy as the source for the style of the *Pentecost* capital. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milan, 1904, vol. III, p. 632, endeavors to establish a stylistic relationship between the *Pentecost* capital and monuments in Campania. L. BIAGI, *Nel Chiostro di Monreale*, in "L'Arte," Nov. 1931, pp. 468-485, states that the style of the *Pentecost* capital figures recalls that of sculpture in South France, without being specific as to which monuments he refers. He also compares the angels in the lunettes and turrets to similar figures at Cahors. There is an interesting parallel, in this instance, which I believe is the result of a common dependence on Chartres.



FIG. 7. — Supper at Emmaus. — Chartres Cathedral, frieze capitals, west façade (detail).

separates the two monuments by some twenty years, but they may be considered as the product of the same generation.

Below the line formed by the lintels of the three doorways that pierce the west façade of Chartres, runs a series of capitals (Fig. 7) which forms a sculptural transition between the vertical shafts of the jambs and the tympanum and masonry above. The capitals are historiated with the *Life of the Virgin* and the *Life of Christ*. The episodes are arranged as an uninterrupted narrative and are not clearly separated from each other. Nor do the various angles which the frieze takes, because of the architectural design of the façade, make any particular difference in the composition of the sculpture. Episodes often take place on the two sides of a corner. The carved figures stand on an astragal which separates them from the column beneath. Above them is an architectural decoration, a canopy, consisting

particular, the sculpture of the west façade of Chartres cathedral has the characteristics of a stylistic source for the *Pentecost* capital. The relationship is not close enough to prove that a Chartrain artist produced the cloister capital, but it is sufficient to suggest that the sculptor from Monreale was well acquainted with Chartres. As to date, the sculpture of the Royal Portal is prior to that at Monreale. Without discussing the controversial problem of the exact years during which the sculpture at Chartres was being executed, it is sufficient to accept the solution of Mr. Marcel Aubert,⁶ who considers that most of the sculpture was done between 1145 and 1155, with a break occurring about 1150 when the plan of the façade was altered. This

6. MARCEL AUBERT, *Le Portail Royal et la Façade Occidentale de la Cathédrale de Chartres*, in: *Bulletin Monumental*, 1941, pp. 177-218.

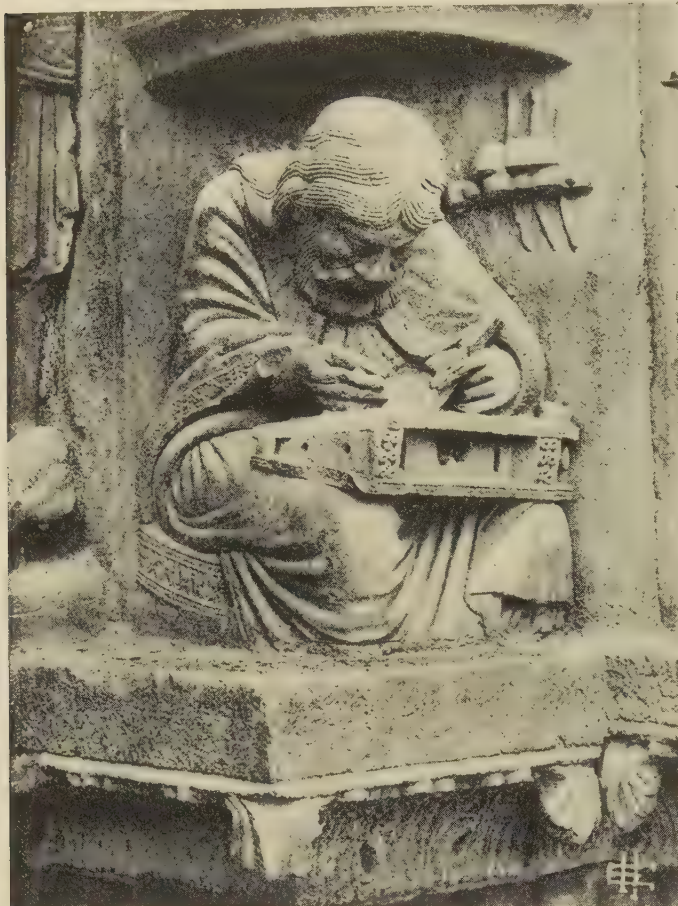


FIG. 8. — Pythagoras. — Chartres Cathedral, *voussoir*, right bay, right side, west façade.

of rounded arches connecting tower-like structures pierced by openings.

It is this type of organization which the Monreale capital follows but in a more developed fashion achieving a balance and symmetry of the parts. The canopy is more regular and frames the carving below, leaving sufficient space for the action of the figures. At Chartres, regularity of the architectural motifs does not seem to have been sought, nor were the figures allotted much free space to develop their scenes. The result is confusion between the canopy and the representation which obscures the significance of the various scenes. The frieze makes a satisfactory pattern when seen from a distance because of the interplay between the canopy and the figures. In contrast, the single Monreale

capital represents a unit which can be seen near the eye-level of the observer. The solution of the problem of design, based on the same motifs and organization as at Chartres, is more symmetrical and the scenes are more clearly understandable.

Capitals like those at Chartres are frequent in the Ile de France. The figure style of the Monreale capital, however, is nearer that of the sculpture of Chartres than of any other monument. A comparison of the *Pentecost* apostles and the figures of the *Supper at Emmaus* (Fig. 7), from the Chartrain frieze, brings out the similarity in interpretation of the human figure by the sculptors. The head types are the same with moustaches, beards, and neck-length hair. The heads are large in proportion to the bodies and have prominent eyes. The attempt to express a spiritual feeling through the designs of and emphasis on the heads of the figures is present in each instance. The folds of Christ's drapery and those of the apostles at Emmaus are similar to those of the garments of the Monreale apostles. The latter, however, are noticeably more plastic and the figures are, as a result, less linear

than those of the Chartres' frieze capitals.

According to Mr. Aubert,⁷ the atelier which came to Chartres from St. Denis continued over a period of years to execute the sculptural decoration of the façade. As their work progressed, so their style advanced. They developed a much greater effect of plasticity in their later carving, which accords well with the style at Monreale. Compare the figure of *Pythagoras* (Fig. 8), from the *voussoirs* of the right bay at Chartres, with the apostles of the *Pentecost* scene. The tubular treatment of the folds is essentially similar in each case with a consequent effect of three-dimensionality. Details such as the hair conventions are also the same. The style of the *Pentecost* capital is, therefore, related to that of the most developed figures on the *voussoirs* of Chartres, while the organization, or design, derives from the earlier capitals of the frieze.

There are two other capitals in the cloister which show French stylistic influence, but which are less closely related to Chartres than the *Pentecost* capital. At Monreale, these three capitals form a recognizable group and details, such as facial types, plastic treatment, avoidance of classical motifs, suggest they were, if not carved by the same hand, at least created by men of similar training.

On the north walk of the cloister, the thirteenth capital from the west, not including the corner capital, is carved with scenes from the *Life of St. John the Baptist* (Fig. 9). Unfortunately, like the other capitals on the north side this one has suffered considerably from weathering and other ravages of time. Only a slight indication of the excellent quality of the carving remains. Nevertheless, in the two scenes of the *Feast of Herod* and the *Dance of Salomé* some of the effect remains. The capital is designed more according to the cloister canon than the *Pentecost* capital and retains abacus and impost blocks. No suggestion of classical art, however, appears in the decoration. There is a chevron motif on the impost block and a saw-tooth pattern on the abacus.



FIG. 9. — St. John the Baptist Capital. — Benedictine Cloister of Monreale, north walk, thirteenth capital from the west, not including the corner capital.

7. *Idem*.



FIG. 10 — Jamb figures. — Chartres Cathedral, central bay, right side, west façade.

cus, both characteristically Norman. The capital, itself, is completely scalloped to form an uneven background for the figures. The agitated positions of Salomé and the servant to whom King Herod reaches his hand, betray an acquaintance with French Romanesque sculpture on the part of the artist. Salomé is shown with her hands on her hips. She balances on her head a salver containing the decapitated head of St. John. She is dressed in a long garment which falls to her feet, held at the waist by a narrow belt. The bodice is very form-fitting with wrist-length sleeves. At the wrists the sleeves flare out into long thin strips which in their present state of preservation look like ropes in her hands.

A similar garment is worn by the figure of the Queen depicted on the north side of the southeast quadrilobed capital (Fig. 11). The subjects of this capital have a symbolic relation to the True Cross. According to the typical Byzantine iconography of the scene illustrated, the Emperor Constantine and his mother, St. Helena, flank a double cross, each holding it firmly by one hand. The clothes worn by Helena are not those customarily seen in Byzantine art nor those in vogue at the Norman court. The illustrated manuscript of Pietro d'Eboli's historical poem, *Carmen de rebus Siculae*, dated in the late XII Century,⁸ clearly shows that the Norman women followed Byzantine fashion. The pattern of their garments favored square-cut, loose-fitting clothes. Here Helena wears a close-fitting bodice with a long "v" neckline. She has wrapped the long lappets around her wrists

8. PIETRO D'EBOLI, *Carmen de Rebus Siculae*, ed. ETTORE ROTA, in: "Rerum Italicarum Scriptores," L. A. Muratori, new ed., vol. XXXI, Citta di Castello, 1904.

instead of letting them dangle freely. Her mantle is tied around her waist and is held by her left hand. She appears in a Byzantine scene but is wearing the fashion of the Ile de France.⁹ A glance at the jamb figures on the west façade at Chartres shows the same feminine fashion. In particular, the Queen, to the right of the central door, although her mantle partly obscures the lappets, is dressed according to the same style as Helena (Fig. 10). The long "v" neckline, the close-fitting bodice and the lappets are the most obvious details in common.



FIG. 11. — True Cross Capital. — Benedictine Cloister of Monreale, south-east corner, north side.

The organization of the capital of the *True Cross* is not dependent on the same principles as those followed by the *Pentecost* or *St. John the Baptist* capitals. The use of acanthus leaves, the symmetrical treatment of the capital units, the presence of abacus and impost blocks clearly show that the sculptor is following the prevalent cloister type of capital. Only the figures are related to those of the *Pentecost* style, with a consequent emphasis on their heads. On the basis of fashion, there is evident French influence, but the source of such influence is not as clearly Chartres as in the case of the *Pentecost* capital.

These three capitals at Monreale form a small group apart in the cloister. They give evidence of great craftsmanship and adaptability of style. The quality of the work does honor to the sculptures of Chartres. Surprising as may be the appearance of sculpture bearing the stamp of the Chartrain style in Sicily, it should be remembered that French Romanesque styles spread rapidly to the extreme frontiers of Christian civilization in the XII Century. The *Portico de la Gloria* at Santiago de Compostela shows the western limit beyond which French influence could not travel.¹⁰ To the east, French Romanesque styles are to be found in the monu-

9. G. DEMAY, *Le Costume au Moyen Age d'après les Sceaux*, Paris, 1880, p. 42.

10. ARTHUR GARDNER, *Medieval Sculpture in France*, Cambridge, 1931, p. 56; E. H. BUSHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela*, Berlin, 1919, pp. 33 ff.

ments of the Latin Kingdom of Jerusalem.¹¹ Sicily lies midway between the west and the east at the crossroads of the Mediterranean. The cloister of Monreale, while showing a pronounced preference for Antique Classical sculpture, accepted, too, the style of the Ile de France.¹²

CARL D. SHEPPARD, JR.



FIG. 12. — Benedictine Cloister of Monreale, east walk, tenth capital from the north, not including the corner capital.

11. PAUL DESCHAMPS, *La Sculpture Française en Palestine et en Syrie à l'Époque des Croisades*, in: *Monuments et Mémoires, Fondation Piot*, 1930, T. 31, pp. 90-118; IDEM., *Un Chapiteau Romain du Berry Imité à Nazareth au XII^e Siècle*, 1932, T. 32, pp. 119-126.

12. FIGS. 7, 8 and 10 are from ET. HOUVET, *Cathédrale de Chartres, le Portail Occidental*, Chelles, 1919; the others are reproductions from photographs by the author.

NOUVELLES ŒUVRES DE PIERRE SPICRE



FIG. 1. — PIERRE SPICRE. — Saint au Calice, peinture murale. — Ancienne Chapelle Saint-Nicolas, Château de Lausanne, Lausanne, Suisse.

LA RÉCENTE attribution à Pierre Spicre d'importantes peintures murales découvertes au Château de Lausanne,¹ vient enrichir considérablement l'œuvre de ce maître.

Dans un précédent article² nous avons étudié la vie et l'œuvre de Spicre et démontré son activité en Bourgogne cis-jurane sans, toutefois, pouvoir retrouver trace d'une œuvre témoignant de sa présence en Suisse.

Le marché passé entre Pierre Spicre et le chapitre de la Cathédrale de Lausanne pour l'exécution d'un rétable en collaboration avec le

1. Communication de M. MAXIME REYMOND au Congrès de l'Association Bourguignonne des Sociétés Savantes, Dijon, juillet 1946.

2. *Pierre Spicre, Peintre Bourguignon du XVe Siècle*, "Gazette des Beaux-Arts," avril 1935, pp. 216-219.

grand orfèvre dijonnais Charles Humbelot, mentionne, en effet, que le 4 mars 1473 le Maître Spicre se présente devant le chapitre et s'engage à faire toutes les peintures nécessaires. Le texte signalant, en outre, qu'en mai 1473 le rétable était presque terminé et que le peintre Spicre devait achever son travail pour la fin septembre de cette même année, il est permis de supposer que celui-ci fut placé dans le chevet de la Cathédrale de Lausanne au plus tard au début de 1474.

On ignore tout de ce rétable. Il convient, toutefois, de remarquer, qu'il devait être peint tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, ainsi que le stipule le marché. Transporté à Berne, en 1537, il eut, sans doute, le sort commun à de nombreuses œuvres d'art, c'est-à-dire qu'il fut fondu, l'intérieur étant garni d'argent, et que les peintures de Pierre Spicre furent brûlées.

C'est au cours d'un second séjour en Suisse, dont nous déduirons par ailleurs la date, que Pierre Spicre a exécuté les peintures murales du Château de Lausanne.



FIG. 2. — PIERRE SPICRE. — Groupe de Clercs, peinture murale.
— Ancienne Chapelle Saint-Nicolas, Château de Lausanne
(Détail, voir Fig. 3).

Mises à jour il y a environ vingt-cinq ans, en piquant les murs d'une salle du rez-de-chaussée côté nord, ces peintures, aujourd'hui remises en état, offrent, du double point de vue de l'histoire et de l'étude de la peinture, un grand intérêt. Elles confirment l'influence de l'art bourguignon en terre helvétique et la réputation de Pierre Spicre au delà du milieu artistique dijonnais du XVe siècle. Le Château de Lausanne, avant de devenir au XVIe siècle le siège d'une administration bernoise, puis au XVIIe celui du Canton de Vaud, était au XVe siècle le Palais des Princes Evêques de Lausanne. C'est pour l'un d'eux, Benoît de Montferrand, que furent exécutées les peintures qui nous intéressent.

Ces fresques décorent les deux embrasures des fenêtres de la salle actuelle, dite du Timbre, ancienne chapelle St. Nicolas, oratoire de l'Evêque. Dans la première on ne voit plus, au centre, qu'une biche et, à l'angle, une très belle figure de saint tenant, dans sa main droite, un calice et présentant, de la



FIG. 3. — PIERRE SPICRE. — L'Evêque Benoît de Montferrand et un Groupe de Fidèles, peinture murale. — Ancienne Chapelle Saint-Nicolas, Château de Lausanne.

gauche, une hostie (Fig. 1). A la face opposée, se détachent deux saints barbus et auréolés, et, à la voûte, un grand crucifix. L'embrasure de la seconde fenêtre, à peu près complète, représente, sur le panneau de gauche, l'Evêque Benoît de Montferrand en surplis, agenouillé sur un coussin, les mains jointes devant un prie-dieu armorié portant les Evangiles (Fig. 3). Derrière lui, se tient un groupe de clercs (Fig. 2) et de femmes en prière. Aux pieds de l'Evêque, on voit un singe et, dans la partie droite du paysage figurant une forêt, un rocher sur lequel un moine agenouillé tient une colombe. Sur la partie opposée, le panneau de droite représente également des personnages agenouillés en prière (Fig. 6). Au premier et au second rang, un groupe d'hommes et de femmes (Fig. 4) vêtus de noir, de gris et de vert; au troisième, des chanoines en robe rouge (Fig. 5). A la voûte, une figure, malheureusement dégradée, de Dieu le Père, se trouve dans l'axe de la fenêtre, qui devait être primitivement ornée d'un vitrail, ce qui expliquerait la convergence des regards du prélat et de ses familiers vers un sujet central faisant défaut aujourd'hui. Le prie-dieu armorié permet de déterminer le personnage représenté et, avec lui, l'auteur des peintures murales et leur date approximative. L'écu à six pals d'or et d'azur est celui d'une famille originaire du Bugey, celle des Montferrand, dont Benoît qui gouverna le diocèse de Lausanne après celui de Coutances, est un des



FIG. 4. — PIERRE SPICRE. — Groupe d'Hommes, peinture murale. — Ancienne Chapelle Saint-Nicolas, Château de Lausanne (Détail, voir Fig. 6).

comme les faits historiques et le style même des fresques du Château de Lausanne, milite en faveur de leur attribution à Pierre Spicre. En effet, en contact avec le milieu ecclésiastique bourguignon, l'Evêque Benoît de Montferrand a, certainement, vu sur place à la Cathédrale de Lausanne, les peintures du rétable de Pierre Spicre et, à Beaune ou à Autun, les fresques qu'il avait peintes pour Jean Rolin, archidiacre de Beaune, ou Ferry de Clugny, chanoine d'Autun. Il est donc vraisemblable qu'il ait chargé Spicre de la décoration de la chapelle de son palais épiscopal.

Benoît de Montferrand n'ayant pris possession de son siège que le 3 avril 1477 et Pierre Spicre étant décédé en juin 1478, on doit, par ailleurs, admettre que les fresques furent exécutées dans ce laps de temps. Dernières en date dans la chronologie de ses œuvres, les peintures du Château de Lausanne nous permettent de suivre et de compléter jusqu'à son terme l'évolution et les résonances de sa technique et de son art.

Exécutées entre 1470 et 1474 par Pierre

membres le plus notables. Ayant succédé, le 15 juillet 1476, à Julien de Rovère, le futur Pape Jules II, l'Evêque Benoît de Montferrand, prélat cultivé ayant étudié à Paris et passé la plus grande partie de sa vie en France, était abbé de St. Antoine de Vienne, prieur de Gigny en Bourgogne et bénéficiaire du revenu de la chapelle de Pont-de-Norges, près de Dijon.

Ce dernier point,



FIG. 5. — PIERRE SPICRE. — Des Chanoines, peinture murale. — Ancienne Chapelle Saint-Nicolas, Château de Lausanne (Détail, voir Fig. 6).



FIG. 6. — PIERRE SPICRE. — Groupe de Personnages en Prière, peinture murale. — Ancienne Chapelle Saint-Nicolas, Château de Lausanne.

Spicre³ et, par conséquent, antérieures à celles de Lausanne, les peintures de la chapelle St. Léger à Notre-Dame de Beaune ressortissent de la même inspiration et du même style. Commandées par le Cardinal Jean Rolin, elles représentent, entre autres scènes, l'admirable *Résurrection de Lazare*, récemment restaurée par les soins du Service des Monuments Historiques (Fig. 7). A Lausanne, à Beaune, comme à Autun, à la chapelle dorée, où il peint la *Procession de St. Grégoire pendant la Peste de Rome* (Fig. 8),⁴ Pierre Spicre, groupe ses personnages sur trois rangs autour d'un personnage central. Cette répartition caractéristique des masses dans un ordre monumental apparaît, également, dans son œuvre de peintre cartonnier. C'est, avec Jean de Bruges, Roger van der Weyden et Nuno Gonçalves, un des cartonniers le mieux connus du Moyen Age. Si la tenture illustrant la *Vie de St. Bernard*, qui lui avait été commandée le 26 avril 1475, a disparu, celle de Notre-Dame, dont il exécute les "patrons" suivant la commande passée par le chapitre le 13 septembre 1472, nous est conservée. Elle forme une suite de cinq pièces contant, en dix-sept tableaux, l'histoire de la *Vie de la Vierge*, depuis la *Conception* jusqu'au *Couronnement*. Nous reproduisons ici la scène si attachante de cette série, l'*Annonciation* (Fig. 9). Sans doute, le peintre a connu les xylographies

3. Archives de la Côte d'Or, G 2557, fol. 143 vo.

4. *Op. cit.*, "Gazette des Beaux-Arts," avril 1935, p. 228.

du *Speculum Humanae Salvationis* et de la *Biblia Pauperum*, ou les enluminures des manuscrits de Jean Mielot, mais le style simple, alerte et précis de ces compositions n'autorise pas à penser qu'il puisa là autre chose qu'une inspiration.

Certes, dans la transposition du carton à la trame de la tapisserie qui s'accorde aux besoins d'un nouveau genre, l'image originale change de dimensions et d'aspect, mais non pas d'esprit. Nous pouvons imaginer ce qu'étaient ces cartons à travers une peinture murale conservée dans le collatéral Nord de Notre-Dame de Dijon,⁵ qui représente le *Baptême* et la *Circoncision*. Cette peinture pourrait avoir été exécutée durant le séjour de Spicre à Dijon en 1472-1473, époque à laquelle il était locataire d'une maison appartenant aux prêtres et aux clercs de l'église paroissiale. Il n'y a dans la tenture de Beaune, comme dans cette peinture de Dijon, rien de forcé, d'exagéré ou de grossi. Pierre Spicre, avec son goût de la vie réelle, sa vigueur d'observation, saisit autour de lui les traits dont il s'inspire, mais, par la clarté de son esprit, la puissance de son art, les simplifie ou les renforce pour les unir dans une large synthèse. C'est à la fois le réalisme un peu gras et savoureux de la province bourguignonne, avec sa verve concrète, son charme et sa bonhomie corsée, parfois, de sensualisme. Contemporaines de cette œuvre, les peintures de Châteauneuf⁶ situées dans l'arrondissement de Beaune, et qui représentent le *Christ et les Apôtres* (Fig. 10), relèvent d'une technique et d'un caractère trop semblables aux fresques de Beaune et surtout d'Autun pour qu'on ne soit conduit à y reconnaître la main de Pierre Spicre. Chacune des figures peintes dans des niches de la chapelle du château reconstruit dans la seconde moitié du XVe siècle par Philippe Pot, chancelier de Bourgogne, porte son nom inscrit sous ses pieds, et dans une banderole au-dessus de sa tête, l'un des douze articles du symbole des Apôtres.

L'art en Bourgogne, au XVe siècle, qui, avec Malouel ou Bellechose, se montre âpre et lyrique, mû par un souci de force et de grandeur, souvent dramatique, s'épanouit avec Spicre dans un abandon naturel. Mais on peut lire sur le visage de l'Evêque Benoît de Montferrand et de ses commensaux à Lausanne, sur ceux du St. Jean ou des témoins de la *Résurrection de Lazare* à Beaune, sur les peintures murales comme sur les tapisseries, la gamme des sentiments les plus chers au cœur humain. C'est ainsi que l'angoisse de la Vierge initiée par la prophétie du Vieillard Siméon se trouve neutralisée et fondue en une expression affectueuse qui clôt ses paupières et mouille ses lèvres. C'est un visage calme et ouvert de femme transfigurée par le sentiment maternel, qu'elle tend vers l'Enfant Jésus.

La Bourgogne dont Dijon, avec Beaune, est le centre artistique, apparaît sur

5. Le *Calvaire*, croisillon Nord, mur Est, découvert en 1854, pour lequel M. OURSEL (*L'Eglise Notre-Dame de Dijon*, Paris, 1941, pp. 88-89) a pensé à Pierre Spicre, nous apparaît, malgré cette attribution séduisante, d'un style plus septentrional, surtout dans les figures des deux larrons crucifiés, et plus tardif, bien que, selon EUGÈNE FYOT, le *Calvaire* aurait pu être exécuté en 1472 sur l'ordre de Guy Gaudillet, doyen de la Chapelle aux Riches, qui remit à neuf, cette année-là, l'autel de la Sainte Croix situé sous le *Calvaire*.

6. Catalogue de l'Exposition *Choix de Relevés de Peintures Murales de la Collection des Monuments Historiques*, juin-juillet 1945, Paris, Musée des Monuments Français, Palais de Chaillot (Châteauneuf, Côte d'Or, Nos. 217 et 220).



FIG. 7. — PIERRE SPICRE. — La Résurrection de Lazare, peinture murale. — Chapelle Saint-Léger, Eglise Notre-Dame, Beaune, Côte d'Or (Détail).



FIG. 8. — PIERRE SPICRE. — La Procession de Saint Grégoire, peinture murale. — Chapelle Ferry de Clugny, dite Chapelle Dorée, Cathédrale d'Autun (Detail).

la carte sans frontières et tracée comme un axe où s'embranchent voies de terre et d'eau regardant de tous côtés. La seule configuration géographique de ce carrefour d'échanges, explique le courant international dont procède son école de peinture. Traversée par la grande route commerciale qui unit l'Italie aux Pays-Bas, l'art du Duché de Bourgogne, au XIV^e siècle et au début du XV^e, mêle la légèreté italienne au réalisme du nord et à l'élégance parisienne. Dans la seconde moitié du XV^e siècle, si la constante flamande domine avec un fond weydenien, un art autochtone se précise, plus personnel, plus dépouillé, en un mot francisé — prélude au rattachement de la Bourgogne à la couronne de France en 1477, après la défaite de Charles le Téméraire. A Dijon, Autun, Châteauneuf, Beaune et Lausanne, le goût français et la nuance bourguignonne sont encore empreints du réalisme flamand mais affiné et épuré.

Par son ascendance, Pierre Spicre conserve des attaches avec la tradition flamande mais n'en accepte pas toutes les hardiesses. Entre le style de Roger van der Weyden, qui cherche l'expression dramatique, et celui de Sluter, réaliste et cherchant la ressemblance, Pierre Spicre choisit l'observation.

Dans deux œuvres capitales de la Collection Rockefeller que nous avons attribuées à Pierre Spicre,⁷ sa technique, comme la découverte des peintures de Lausanne vient le confirmer, procède de l'art du sculpteur. Le volume des visages, traités à grands plans, semblent sortis d'un bloc de pierre. Mais plus modelé et lisse que le portrait d'*Hugues de Rabutin*, à peine épannelé bien que proche parent de celui d'*Hugues Le Coq*, sur la tenture de Beaune, et de *Benoît de Montferrand* ou



FIG. 9. — PIERRE SPICRE. — L'Annonciation, fragment de la tenture de la Vie de la Vierge. — Eglise Notre-Dame, Beaune, Côte d'Or.

d'un de ses familiers, à Lausanne, le portrait de *Jeanne de Montaigu*,⁸ par la force calme de son beau visage, rappelle l'admirable *Ste. Madeleine* de la chapelle St.-Léger de Beaune. C'est dans ce même esprit qu'est traité le *Jeune Homme*, de la

7. *Two Portraits by Pierre Spicre*, "Parnassus," No. 4, vol. IX. April 1937, pp. 24-28. Ces deux grands portraits étaient autrefois conservés à St. Jean de Luze (aujourd'hui St. Emiliand), près de Beaune et d'Autun.

8. Le rétable d'Ambierle (cf. JACQUES DUPONT, "Gazette des Beaux-Arts," Déc. 1938, pp. 276-288), qui, suivant le testament de son donateur, Michel de Chaugy, rédigé en 1476, se trouvait encore à cette époque à Beaune, à l'hôtel de Laurent Jacquelin, le représente avec sa femme Laurette de Loucourt, son père Jean de Chaugy, et sa belle-mère Guillemette de Montaigu. La parenté des deux donateurs peut-elle corroborer une certaine identité de style?



FIG. 10. — PIERRE SPICRE. — Saint Jacques. peinture murale. — Châteauneuf, Côte d'Or.

B.4510-4513, fol. 125: Pierre Spicre peintre et juré expert à la réception du tombeau de Jean sans Peur le 5 juin 1470. Id., G.3422, fol. 41, vo.: Pierre Spicre est locataire d'une maison située dans la paroisse St. Pierre à Dijon, 1472-1473.—ARCH. DE L'EVÊCHÉ DE FRIBOURG. Man. Cap., fol. 234, vo.: Spicre se présente devant le chapitre de la Cathédrale de Lausanne et s'engage à exécuter un rétable peint le 4 mars 1473.—ARCH. CÔTE D'OR, G.2557, fol. 143, vo.: Pierre Spicre passe un marché avec le chapitre de Beaune pour l'exécution des "patrons" de l'histoire de Notre-Dame, le 14 sept. 1474. Ce même document et non un autre (Cf. RING, *Op. cit.*, p. 229, No. 233) stipule que le Cardinal Rolin, donateur des tapisseries, devra être représenté priant, mains jointes, ainsi qu'il est sur la peinture de la chapelle St. Léger de Beaune, "que a fait ledit maitre." Le Cardinal Jean Rolin, selon toute vraisemblance, apparaît encore (mais aux couleurs dégradées) à l'entrée de sa chapelle, "prient mains jointes" vêtu d'un manteau noir avec un capuchon doublé de rouge. Jean Rolin, archidiacre de Beaune, évêque d'Autun, en faisant exécuter par le même peintre la *Résurrection de Lazare* dans sa chapelle à Notre-Dame de Beaune, où il figurait lui-même en donateur, rendait, d'autre part, hommage au patron de sa Cathédrale St. Lazare d'Autun.—ARCH. CÔTE D'OR, G.2557, fol. 167, vo.: Commande à Pierre Spicre de la tapisserie de St. Bernard le 26 avril 1475; Id., G.3422, fol. 42, vo.: Pierre Spicre habite toujours la paroisse St. Pierre, 1477-1478.—ARCH. MUNIC. DE DIJON, M. 427, fol. 37: Pierre Spicre qui jouit d'une situation privilégiée est exonéré d'impôts, 1477-1478.—ARCH. CÔTE D'OR, G.3423, fol. 39, vo.: Feu Pierre Spicre jadis peintre, apparaît pour la dernière fois dans les comptes de la paroisse St. Pierre, juin 1478.

Collection Koenigs à Haarlem,⁹ exécuté vers 1475, d'un dessin franc et robuste, et celui du Metropolitan Museum de New York,¹⁰ au visage, sous ses volumes, à la fois grave et sensuel.

Ainsi Pierre Spicre s'affirme toujours plus puissamment. Mêlant harmonieusement dans ses peintures murales et dans ses tapisseries le sens de la mesure, du charme et du réel, il crée un art homogène et personnel, et allie dans ses portraits l'élégance sobre des ateliers de la Loire à la qualité monumentale de ceux de la Provence.

JACQUES BACRI.¹¹

9. LOUIS RÉAU, *La Peinture Française du XIV^e au XV^e Siècle*, pl. 47.

10. CHARLES STERLING, *Les Peintres du Moyen Age*, Paris, Tisné, 1941, p. 45, No. 107, pl. 143.

11. GRETE RING, *A Century of French Painting, 1400-1500*, Londres, Phaidon, 1949, conteste son existence et le considère comme "mythique" (p. 229, No. 235). Les documents d'archives originaux qui, eux, sont infaillibles, font foi de son œuvre et de son activité artistique dont la démonstration n'est donc plus à faire: Cf. ARCHIVES DE LA CÔTE D'OR,



SOME WOODCUTS BY HENDRICK GOLTZIUS AND THEIR PROGRAM

"Goltzius' artistry as an engraver fell foul of his own and his time's delight in the virtuosity of technique. As a designer, and probably cutter, of woodcuts, he was on less familiar ground, and in consequence it is in them that his full stature as an artist is most easily seen. Here he struck a note which in its way has been unsurpassed."

W. M. IVINS, JR., *Notes on Prints*.

"This [1580-1640] was the age *par excellence* of the Books of Emblems, when everything in heaven or earth was twisted into conveying a moral; Bacon's poem beginning 'The world's a bubble, and the life of man naught but a span' is a good literary illustration of this familiar monumental imagery."

KATHERINE A. ESDAILE, *English Church Monuments, 1510-1840*.

THE woodcuts of Goltzius have an honest and direct character different from that of his sleek eclectic copperplates. They are by no means the first woodcuts to seem liberated from the *Formschneider's* merely excising art, but they have a well-gouged look which makes one almost feel the third dimension of the block. The *bravura* of cutting of the tone-blocks combines with a certain carver-like precision in the key-blocks to give the observer a sense of rich texture in small compass.

These *chiaroscuros* were catalogued by Bartsch in a fashion which has seemed unsatisfactory to later students. Hirschmann's *Verzeichnis des Graphischen Werks*

von Hendrick Goltzius¹ made little change in Bartsch's identifications, but did remark that the *Sorcerer* was somewhat different in style from the set of six oval divinities. It is not only to the style but also to the rather twisted and occasionally confused character of Goltzius' imagery that I wish to refer. Some clue to this may be found in the account of him given by Carel van Mander.² He was sickly (apparently tubercular) and a hypochondriac, and had a withered hand besides. He was a hard worker who yet had mortality on his mind. He had a strange anxious compulsion to test his own celebrity by masquerading and then making inquiries about the reputation of one Hendrick Goltzius. The more original examples of his symbolism mentioned by van Mander, include both simple-minded translations from scriptural metaphor and fancy allegories such as that of a *Celestial Paradise* confused with a *Mystic Marriage of St. Catherine*. There are both standard mythologies as Danaë and more *recherché* items after Ovid. It is not necessary to spend much time on the less confused and confusing examples.

The *Hercules and Cacus* (Fig. 1) for instance, is a readily legible rendering of the legend, expressed with a Baroque flair that contrasts with the more Mannerist



FIG. 1. — HENDRICK GOLTZIUS. — Hercules and Cacus, woodcut (407 x 334 mm.); B.231, H.373.

quality of some of Goltzius' engravings. There is nevertheless a trace of Mannerism in the background, where paired cavities let us out of the picture. As in the *Portrait of Gillis van Breen*, the *St. John Baptist*, and the *St. Mary Magdalene*, the woodcut method shows influence from the master's swollen engraved line, but still more from the standard *Formschneider* method of simply cutting away with exquisite precision those parts of the wood-block not drawn upon with the pen; there are passages of conventional pen cross-hatching in each. The *St. John Baptist* (Fig. 9) reproduces so exactly a rapid pen drawing that the woodcutter has re-

1. Leipzig, 1921.

2. *Dutch and Flemish Painters*, English translation by CONSTANT VAN DE WALL, New York, 1936, pp. 355-373.

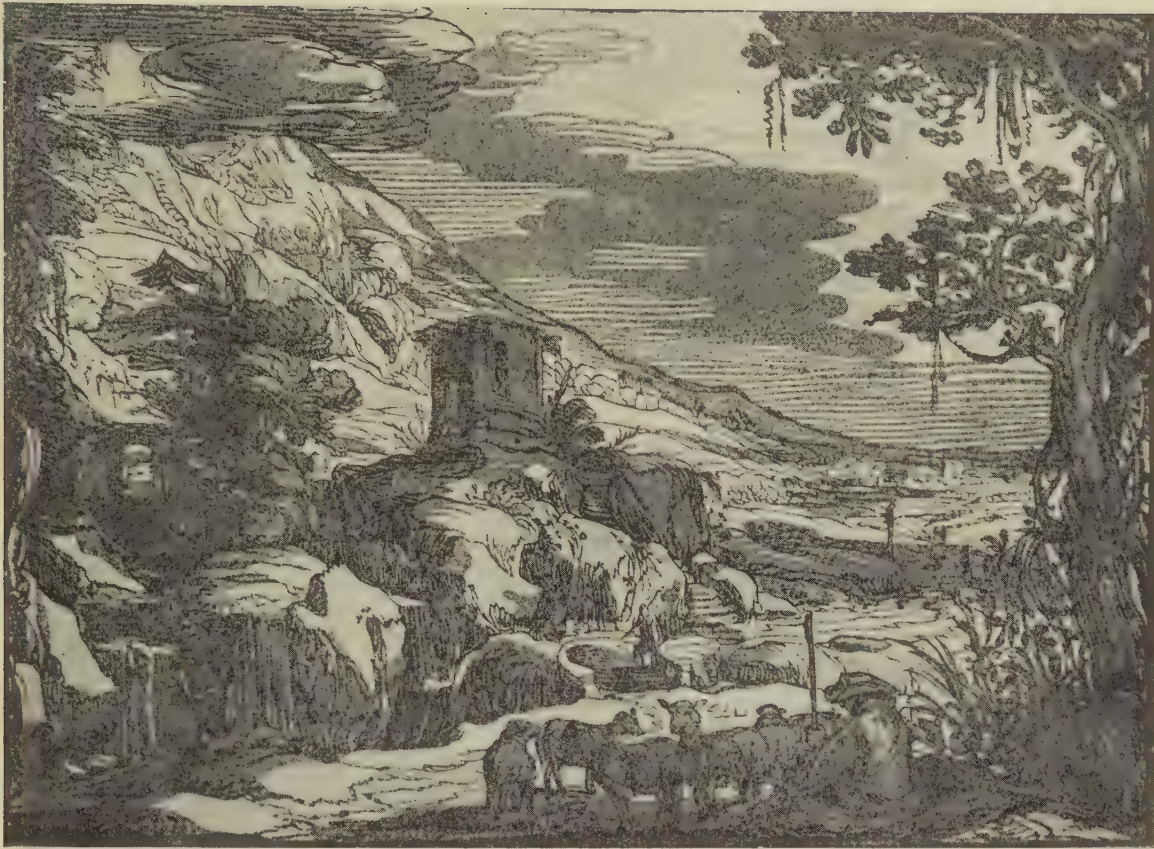


FIG. 2. — HENDRICK GOLTZIUS. — Arcadian Landscape, woodcut (179 x 249 mm.); B.241, H.377.

frained from correcting a *pentimento* at the crook of the elbow. I therefore suspect the presence of a *Formschneider* or else an early though already competent cut by Goltzius himself. The *Gillis van Breen* (B.239, H.375) is the most archaic-looking of the group; the *St. Mary Magdalene* (B.227, H.363) the most advanced, for despite considerable black-line cross-hatching it uses the tone-blocks with great confidence and dash. In all four of these probably early works, the key-block makes perfectly good sense alone. Two of them (B.226 and 231) often appear with a printer's address (two different printers). At the age of thirty-two, Goltzius had a printer for his engravings who apparently was part of his household, according to the custom of the time,³ but the printers of the woodcuts were, of course, letterpress craftsmen. Whether or not Goltzius or his engraving-printer printed the rest of the wood-blocks, whether or not Goltzius actually cut the four mentioned above, I suspect that they and perhaps the *Sorcerer* and the *Goddess of Night* stand early in his woodcut work.

The large *Arcadian Landscape* (Fig. 2) presents no problem of iconology, but as a work of great maturity in handling the medium, it is magnificent. The black

3. *Ibid.*, p. 359.



FIG. 3. — HENDRICK GOLTZIUS. — A Monk (Elijah?), woodcut (149 x 129 mm.); B.226a, H.363a.

tions. The *Monk* is, by inference from the thick habit he wears, sometimes taken for *St. Francis*; yet he is evidently receiving from the birds, not preaching to them; so the interpretation as "Elijah Fed by Ravens" seems likelier. Hirschmann suggests *St. Benedict*, but despite the monkish habit, the Semitic or even anti-Semitic caricature of the face makes the Old Testament personage more plausible. The story of *St. Benedict's* giving a tame raven the poisoned food which an enemy had sent, must be pictured with the raven carrying food away from the saint, and here are many birds bringing food. Nor does the feeding by a raven of *Sts. Anthony and Paul* in the wilderness agree. The costume is perhaps one of Goltzius' confusions; I should be glad to hear of a monastic legend that fits the bill, but tend to disbelieve in a perfect fit. The decorative quality of the woodcut lines and masses is produced by an ingenious and almost musical use of the three blocks, first one and then another taking the lead in establishing form. The foliage cut in the key-block has much the same character as that of the *Arcadian Landscape*, but it is all on a small scale; it is the concentration and unification of lights and darks in the two green-printed blocks that give to these details the larger scale of the figure and at the same time subordinate them to it. The economical conveying of texture in the thick woolen costume by brash zigzags, some in the key-block and some in the darker tone-block, is freehand woodcut at its best; and the minuscule but bold indications of water-plants and a distant tree-lined shore look like XX rather than XIX Century work, despite the prophecy of Bewick. The white line never quite assumes the

block alone is legible but not very interesting, being a lopsided composition with little sense of third dimension. But, as a complete example in chiaroscuro, with bold cloud masses and bold shadows, with the tone-blocks used both for local color and for value contrasts, it is a sumptuous and romantic picture. As an evocation of the mixed barrenness and lushness of the *Campagna* or some such terrain, it overstates by means of stenographic and abrupt transitions what some of Claude Lorrain's equally fine drawings understate with more subtle means.

The puzzling prints are the four small landscapes, the *Monk* (Fig. 3), the *Mars* (Fig. 4) and *Bacchus* (Fig. 5), and the seven oval figure composi-



FIG. 4. — HENDRICK GOLTZIUS. — Mars, woodcut (237 x 143 mm.); B.229, H.365.

this series a completely programmed iconological performance, it seems fair to represent that in Goltzius' mind there was an intention—more than just a vague one—to refer to the four temperaments and to their traditional connection with the seasons and perhaps even with the elements.

The least conclusive of these is the *Trees with a Shepherd Pair* (B.243, H.379), in which the wind-blown trees and the cloud combine with a spring-like mood to suggest the Sanguine, Air, and the Morning. The woodcut method

character of wood “engraving,” yet this and other Goltzius prints, which seem to me mature work, have the look of being drawn with a cutting tool, not with a pen.

The series of four small landscapes, which may have been prepared by the two marine subjects after Cornelis Claesz van Wieringen, have a slightly less bold feeling. They are by no means tight, and the scale is fairly large despite the small dimensions (average 113 x 145 mm.), but the key-block is in full control of all but the final composition. Though it would be a mistake to see in



FIG. 5. — HENDRICK GOLTZIUS. — Bacchus, woodcut (237 x 141 mm.); B.228, H.364.

again has reminiscences of the *Formschneider*. Impressions exist of this and its three companions (as well as of the large landscape and the marines), printed from the key-block alone on blue paper; the artist may well have taken proofs in this fashion in order to prepare his tone patterns by drawing in white on the blue middle tone. I can think of almost no Venetian woodcuts printed on blue paper, but there is certainly Venetian influence on Goltzius' woodcut style, and the Venetian origin of blue paper — though it was no longer a novelty in his day — is suggestive. The central clump of trees, without precisely imitating any prototype, nevertheless comes from Titian via Boldrini.

The *Landscape with Mountain Stream* (B.242, H.378) is bolder in composition but confused in thought — that is, if the iconological argument is correct. This would be Cholera, Summer, Fire, Noon. The water which is so prominent might have to be laughed off if fire had not been so obviously lugged in: we see a water-mill at right, yet a great column of flame and smoke shoots from the chimney behind it. The cataract is certainly choleric, placidly though the angler fishes in it; and the feeling is one of noonday heat.

Much closer to certainty is the *Farmhouse* (B.244, H.380), whose subject and some of whose intimate details are earthy, whose mood is dusky and autumnal, with one of the trees already losing its leaves; this is doubtless Melancholy, Autumn, Earth, Dusk. And, as if they grew surer along the line, the *Rocky Crag on the Shore* (Fig. 6) is Winter — the winter of the Netherlands, with stormy water, plus a fanciful and suggestive but solid and chill Alpine crag such as one sees in Breughel, such also as Goltzius knew from his journeys. The proof that in this print at least there was an intent to include a reference to the temperament (Phlegm) connected with Winter, is the figure of the religious kneeling before a wayside cross; Erwin Panofsky⁴ has demonstrated the repeated use of a figure at prayer, or equipped with a rosary, as a symbol of this season and this temperament.

Anyone is at liberty to doubt the completeness of the thesis, as I doubt the clarity of Goltzius' scheme. The fact that he had drawn, for engravings by Matham, Saenredam, and others, several series of compositions of the hours of the day, the seasons, and the elements, complete with Latin tags in most cases, is not proof for his having projected a series of his own in woodcut. There is not even any reason, except a small stylistic one, for supposing that the project grew clearer as it went along; but if the blocks *were* cut in the order named, then both the specific nature of the reference and the bolder style of cutting in the last, have meaning for the group rather than for this one alone. If the cutting of the first was *à la* Boldrini, the last is again like Titian *à la* Domenico dalle Grecche — the Domenico dalle Grecche of the huge *Red Sea* woodcut.

Although there is every reason to suppose that the artist projected a series of

4. *Studies in Iconology*, New York, 1939.

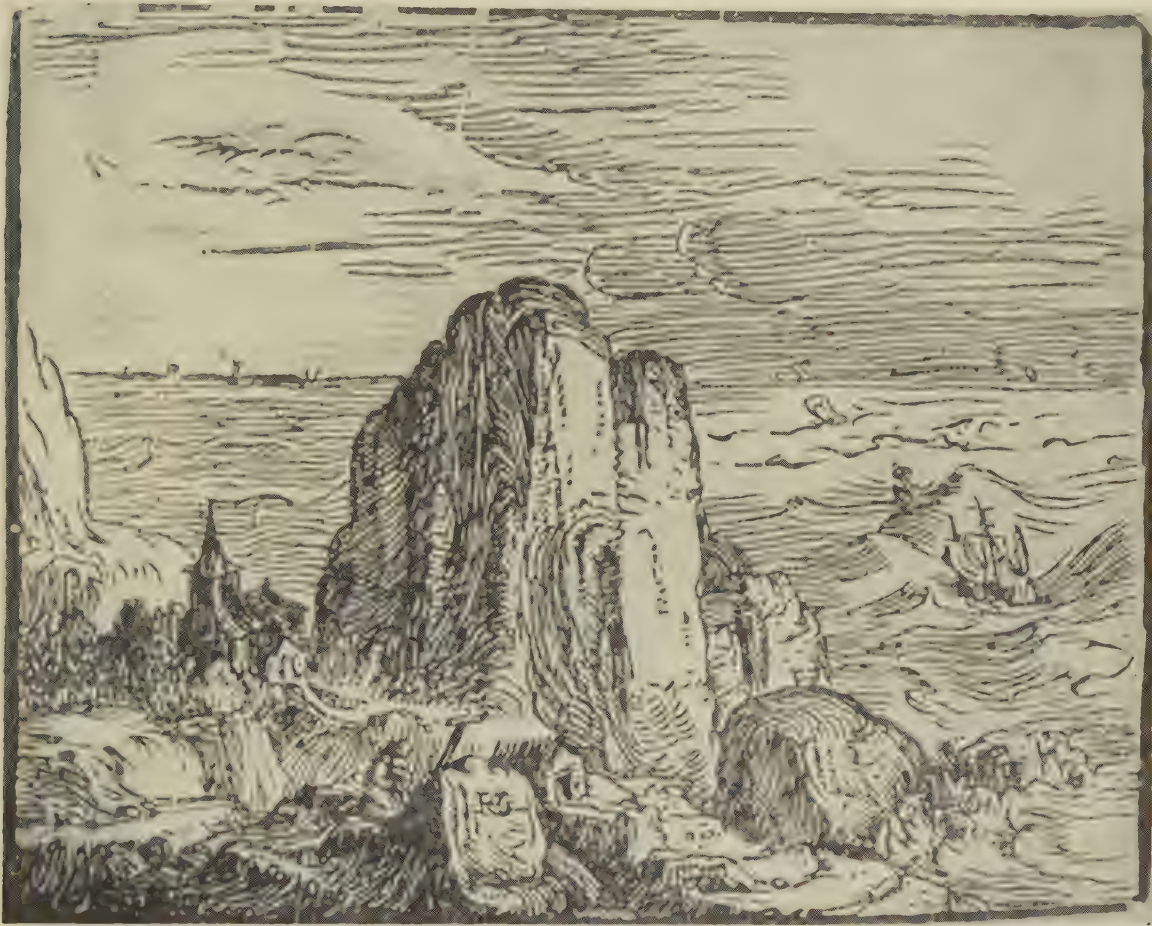


FIG. 6. — HENDRICK GOLTZIUS. — Rocky Crag on the Shore (Winter?), woodcut from the series of four small landscapes (115 x 145 mm.); B.245, H.381.

months expressed as classical divinities with signs of the zodiac, there are certain features of the *Mars* and *Bacchus* which reveal them as pendants or complements. In pose and viewpoint, if less in technique, there are reminiscences of the great woodcuts to Vesalius; in state of mind and in choice of physical types there are reminiscences of the Carracci. In the *Mars*, (repeated or perhaps studied in a half-length chiaroscuro at larger scale, B.230, H.366) we have a powerful mustachioed model, to match whom the *Bacchus* is made closer to the fat Silenus stereotype than to the effeminate Mannerist Bacchus. Mars' spear and its tassel suggest a thyrsus. Mars was, of course, originally an agricultural god of spring, and his month is often represented in Medieval calendars by the occupation of the vine-dresser. Bacchus, with grapes and kylix, faces opposite to Mars; his sign of Scorpio has been cut by Goltzius with more vigor than the Aries. It was in Bacchus' month of October that the Romans put away the sacred shields of Mars' temple for the winter, the ninth



FIG. 7. — HENDRICK GOLTZIUS. — Neptune, woodcut (349 x 264 mm.); B.232, H.367.

Goltzius published two engravings of a child seated on a skull and blowing bubbles, with the caption, *Quis evadet?* The same caption occurs on the drawing of a *Man with a Skull* in the Morgan Library.

The *Neptune* (Fig. 7) carrying a rudder-oar rather than a trident, is expressed in a fine mixture of pen-style cross-hatching and freer cutting. The trick of doing the clouds and tritons of the background in the tone-blocks only, produces a literally *camaieu* feeling which, with the oval shape, suggests a possible origin in a classical gem; I have however found no clear prototype.

The companion figure called *Galatea* (Fig. 8) might better be considered *Amphitrite*. Galatea belongs with

of October being called the *armilustrium*.

In these two prints the artist has used his darker tone-block with temerity, while the middle tone is cut into rather delicate white modeling lines within the contours established by the key-block. The pair is often found printed rather out of register; but the finest impressions, often with strong *gaufrage*, have a monumental authority despite a faint mocking undertone.

The seven oval divinities are full of puzzles. Hirschmann undertook to arrange them in three pairs, following Bartsch, and to use Bartsch's name of *Sorcerer* for the seventh, but in the latter he noticed the bubble around the female figure and the comparatively strong role played by the key-block.



FIG. 8. — HENDRICK GOLTZIUS. — Galatea (Amphitrite?), woodcut (351 x 264 mm.); B.235, H.368.

Acis and the Cyclops in one of her forms, or with Pygmalion in the other; this figure, riding on a shell, could almost as well be called Aphrodite. Let us settle for Amphitrite. Except for the solid tone of the upper sky, the print is cut in just the same manner as the *Neptune*. Hirschmann mentions the existence of proofs of this printed from the key-block and the lighter tone-block; I have seen one in which the main scheme of the darker block had been indicated, perhaps by Goltzius, in water color.

In *Pluto* (B.233, H.369) we see a



FIG. 9. — HENDRICK GOLTZIUS. — St. John Baptist, woodcut; B.226, H.362.



FIG. 10. — HENDRICK GOLTZIUS. — Helios, woodcut (352 x 267 mm.); B.234, H.371.

very sensitive performance in iconology and composition. The god of the underworld, dreaded and unknowable, was often for very awe not named; the artist respects that anonymity by showing him to us from the back — a back not without some remembrance of the Farnese *Hercules*, which Goltzius had engraved, but with some restraint. The background is again in tones only, but the magnificent fan of flame and smoke, expressed largely in the darker tone, almost outweighs the figure, in which the key-block traces all the contours sparingly; there is no cross-hatching. This is perhaps the most fully Baroque of all the prints. Hirschmann noticed the urn from which spill the four rivers of Hades (also often brought into conson-

ance with the temperaments). The figures of the lower background are the procession of souls passing in judgment before Rhadamanthys, Minos, and Aiakos. This print, like the *Neptune*, appears occasionally in gray, in which its power and subtlety get full scope.

The companion, *Flora* or *Persephone* (Fig. 13), is Mannerist in its rather arbitrary and squirming composition. The key-block is much used for details of the setting, which is a charming representation of the type of sandy and scrubby woods one sees here and there in the Low Countries. There is a minimum of cross-hatching, and the general effect is that of the lushness and bravura seen in the *Monk* and the *Arcadian Landscape*. In contrast to the style of the *Pluto-Persephone* pair, the cutting of the seagoing couple seems a trifle stiff.

Despite its grandiose general appearance, the *Helios* (Fig. 10) is in detail not so interesting. Some of the cloud masses are clumsily expressed, and there are areas of cross-hatching on too fine a scale for the medium or the composition; yet there is freedom in some of the flaming passages, and it is only in this work and its companion that some of the contours are omitted from the key-block and expressed either by lines in the darker tone or by a simple contrast between the two tones. The object like a jawbone in the dexter hand is that Babylonian sun-god's attribute which has been variously interpreted as a saw or a key; otherwise there is no difficulty.

The *Goddess of Night* (Fig. 11) is, however, really fancy. In her car drawn by bats she sits beside an owl; behind her, deep in slumber, Day sits ringed about with unidentifiable zodiacal signs; but between these two figures rises a basket on end, within which we see the moon's face shining on the earth, and on top of which perches a cock; finally, around the basket there courses a procession of rats — symbols of destruction. The rather sinister quality of the rat-race combines with the torch which the goddess carries to encourage seeing in her a reference to Hecate. Yet Hecate was not entirely sinister: alone of all the gods except Helios she witnessed the abduction of Persephone, and with her torch she lighted Demeter's search for her daughter. The cock may stand for any one of his numerous icono-



FIG. 11. — HENDRICK GOLTZIUS. — The Goddess of Night, woodcut (350 x 265 mm.); B.237, H.372.

logical connections, including the obvious one of his duty as harbinger of dawn; in this case he would offer a counterblast to the powers of darkness symbolized by the rats. The composition has a curious rising movement of repeated and reversed curves, which gives something of the effect of a distorting mirror; but the style of cutting is dull. The occasional omission of a contour from the key-block is balanced, as a presumably advanced device, by the more old-style cross-hatching of the clouds, which occurs in two blocks. The flat middle tone of the background may have been intended to suggest the absence of relief suffered by objects seen in moonlight.

Though it is well provided with cross-hatching and is very little dependent on the tone-blocks, the *Sorcerer* (Fig. 12) is not very remote in style from the *Hercules and Cacus*: one notes the same trick of little darting V's in the musculature. In the attitude of the chief figure there is a remnant of Mannerism. But it is the allegorical apparatus that is fascinating. This is no sorcerer weaving spells, but Time the recorder, the measurer — see his tablet and stylus, the sundials, and, of course, the snake with tail in mouth as a symbol of cyclical Time, echoed perhaps in the smoke-ring. Within a bubble, doubtless for *homo bulla* but nevertheless purposely compared with the snake, we see Nature, a many-breasted Artemis of Ephesus, spraying from a gigantic syringe members of the animal and vegetable kingdoms of which Artemis was the foster-mother; and among these is such a fertility-symbol as the rabbit. We have here an allegory of Time and Nature in which the cyclical is emphasized. Time is not presented as the *edax rerum* except by implication from the prodigality with which Nature produces more individuals to take the place of those gone before. It is as if the productive forces were always well able to keep up with the destructive ones; as if the real eternity lay in the power to continue producing.

In that sense, the print may well be considered a summation of the contrasts given or implied in the foregoing pairs: the obvious summer-winter one of *Pluto* and *Persephone*, the sharpened night-and-day one of *Helios* and *Hecate*, and the age-and-youth one of the seagoing pair. The components of each contrast



FIG. 12. — HENDRICK GOLTZIUS. — A Sorcerer (Allegory of Time and Nature), woodcut (350 x 261 mm.); B.238, H.374.

are thus seen as necessary to one another and to a harmony. Something of the same thought seems to underlie the *Mars* and *Bacchus* comparison, and it certainly is part of the blessing-in-adversity theme of *St. John the Baptist* in the wilderness, the penitent *Magdalene*, and *Elijah's* miraculous feeding. It is probably not too far-fetched an inference that the crippled Goltzius was counting his compensations.

Finally, a word about the style. There are four or more recognizable variants of the chiaroscuro three-block technique as Goltzius the designer understood it, and I am willing to believe that at various stages he was himself the cutter of most of these variants. The prints which I have called early (*St. John the Baptist*, *St. Mary Magdalene*, *Gillis van Breen*, *Hercules and Cacus*, and *Time and Nature*) are a reasonably homogeneous group, allowing for a slight special trick or mannerism in the two last. The *Helios* and *Goddess of Night* have a certain ineptness that sets them apart, the one being noticeably tighter and the other flatter in technique than the average. The three earliest of the small landscapes, as well as the two marines and the unimportant *Youth in Fluttering Drapery*, are heavily dependent on the key-block, but they have a

spontaneity in cutting which merges through the last or perhaps the two last of the small landscapes into the full power of *Elijah*, the *Arcadian Landscape*, *Mars*, *Bacchus*, *Pluto*, and *Persephone*. *Neptune* and *Amphitrite* are as fully developed but somewhat differently expressed in method. I doubt that anything is to be gleaned from the varying forms of the signature, but I think it possible that three pairs are by as many as three other hands, namely, the *Neptune* and *Amphitrite*, *Helios* and the *Goddess of Night*, and *Hercules and Cacus* and the *Time and Nature*. Of these, the *Helios* and *Goddess of Night* are the farthest from the average, which in other respects rises from not too scattered a distribution.



FIG. 13. — HENDRICK GOLTZIUS. — Flora (Persephone), woodcut (352 x 261 mm.); B.236, H.370.

WINSLOW AMES.



FIG. 1. — TITIEN. — La Vierge au Lapin (Sainte Famille avec Sainte Catherine). — Musée du Louvre, Paris.

LA COLLECTION DU DUC DE RICHELIEU AU MUSÉE DU LOUVRE

TOUT le monde sait qu'à l'origine des collections du Musée du Louvre est le roi François Ier, dont le goût pour les tableaux italiens nous a valu quelques-uns des plus fameux chefs d'œuvre du Musée. Mais à part ces tableaux, d'ailleurs peu nombreux, le véritable fondateur des collections de la couronne fut Louis XIV, qui les enrichit considérablement par l'apport, en particulier, de grandes collections privées : tableaux ayant appartenu, à Mazarin, Jabach, au duc de Richelieu. C'est à ce dernier qu'on doit un ensemble important de tableaux de

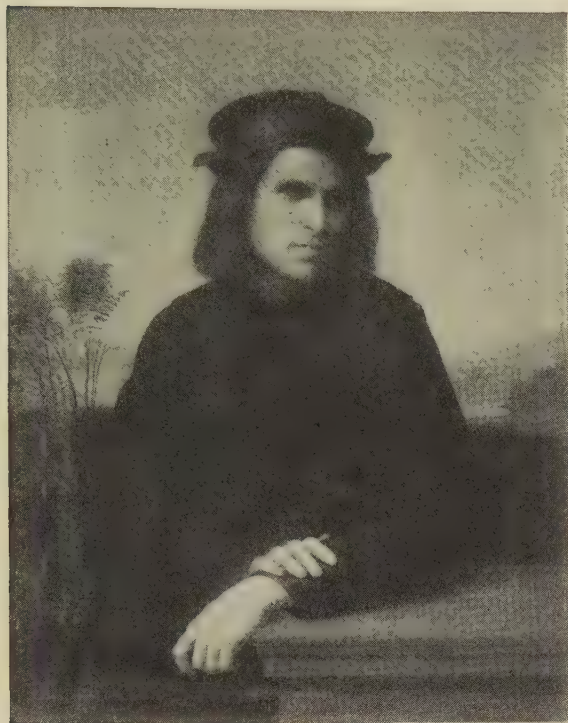


FIG. 3. — ATTR. À FRANCIABIGIO. — Portrait de Jeune Homme.
— Musée du Louvre, Paris.

tant” et “seize place Royale,” nous paraissent être de la main du duc.

1. En la présence des nottaires gardenottes du roy au chastelet de Paris soussignés, hault et puissant, seigneur Armand Jean Du Plessis, Duc de Richelieu et de Fronsac, Pair de France a confessé avoir receu de Messire Pierre Ollivier Simon de Prélabbé, Conseiller du Roy en ses conseils et trésorier général de son argenterie, la somme de CINQUANTE MIL LIVRES à luy ordonnée pour son Payement de vingt-cinq tableaux qu'il a vendus à Sa Majesté, sçavoir.

Le Baptesme de St-Jean de L'Ambert Zustians, la Vierge du Titian, Deux portraits de Raphaël, le St-Etienne, le St-Sébastien les deux paysages de Caraphe, les aveugles, la peste, le Moyse, la Rebecca, le Pirrhous, la Bacchanale, le saint Paul, les quatre saisons une Vierge et ung grand Paysage du Poussin, Deux Claude Le Lorin, ung grand Fouquières et ung portrait de Vandeck, De laquelle somme ledit seigneur s'est tenu content, en a quitté et quitte ledit sieur de Prélabbé Trésorier susdit et tous autres, Promettant, obligeant, renonçant. Faict et passé à Paris en la maison dudit seigneur seize place Royale, l'an seize cent soixante cinq, le vingt sixiesme décembre et a signé.

Armand Jean Du Plessis de Richelieu
Bonet

Delaballe

certain nombre dans les “Nouvelles Archives de l'Art Français.” Notre surprise a donc été grande de découvrir une très importante pièce inédite qui avait échappé à l'érudit, ou dont il n'avait pas vu l'intérêt. Il ne s'agit de rien moins que de la quittance originale et autographe du duc de Richelieu pour la collection de tableaux qu'il a vendue à Louis XIV en 1665. Cette affaire sort donc de la légende pour entrer dans l'histoire. La quittance est rédigée en belle écriture de scribe du XVII^e siècle sur un parchemin de 195 mm. de haut et 280 mm. de large. Voici ce document. C'est la pièce 4.161 du manuscrit français 26.232 (Fig. 2).¹

A part la signature, qui l'est naturellement, les mots, “s'est tenu con-

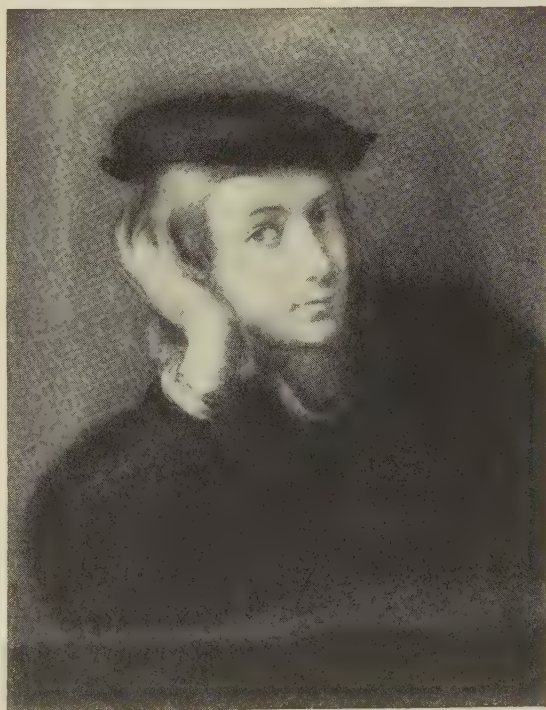


FIG. 4. — RAPHAEL. — Portrait de Jeune Homme. — Musée du Louvre, Paris.



FIG. 5. — CARRACHE. — Saint Sébastien. — Musée de Quimper.

Il est d'autant plus étonnant que cette pièce soit restée ignorée que nous avons trouvé par ailleurs, dans des comptes, il est vrai, peu connus, l'ordonnement de ces cinquante mille livres, suivi de l'énumération des mêmes tableaux.

Comme on le voit aussitôt, il s'agit non pas de cent cinquante mille livres, mais du tiers. Et l'on ne peut dire que nous assistons à un paiement partiel : autrement, la quittance aurait parlé d'*acompte* ou de *parfait* paiement, ou elle aurait spécifié, avec encore plus de précision : "pour, avec la somme de . . . , dont il a déjà été fait fonds entre ses mains, faire la somme de . . ." La comptabilité du XVII^e siècle est très précise dans ce genre de formules. Que vaut donc

le témoignage de Brienne ? Nous nous sommes reporté à ses mémoires, et nous y avons lu la phrase suivante :

"Il [le duc Mazarin] me donna, outre cela, un petit pont d'Annibal Carrache, que le Roi a depuis gagné à la paume au duc de Richelieu (quand il lui gagna tous ces tableaux que Le Brun n'estima que 150,000 livres, quoi qu'ils valussent le double)."

Comme on le voit, il n'est nullement question d'indemniser le duc. A la rigueur, le roi aurait pu, sans déboursier un liard, faire estimer la collection par Le Brun uniquement pour savoir combien lui avait rapporté une balle heureuse. De sorte que, s'il n'est pas interdit d'interpréter ce texte comme on le fait d'habitude, ce n'est pas non plus absolument obligatoire. Quant à jouer des tableaux, Brienne



FIG. 6. — CARRACHE. — Prédication de Saint Jean-Baptiste. — Musée de Grenoble.

lui-même, si nous en croyons M. L. Hauteœur, se serait livré à ce divertissement. Prêterait-il aux autres ses propres manières? Au fond, peu importe, et là n'est pas le principal intérêt de la pièce que nous examinons. Cet intérêt est dans la liste des vingt-cinq tableaux. Or, quand on l'examine, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de quoi chanter victoire: la *Vierge* du Titien, deux portraits de

Raphaël, deux paysages de Carrache, deux Claude Lorrain, ce sont là des désignations plus que vagues auxquelles peuvent répondre bien des tableaux du Louvre et, d'ailleurs, il convient de se souvenir que telles peintures qui appartenaient à Louis XIV ne font plus partie des collections du Musée. Bien mieux, nous avons pu faire une étrange constatation. Si la quittance du duc de Richelieu est inédite, la liste de tableaux qu'elle contient ne l'est pas. En consultant le *Dictionnaire des Amateurs Français au XVII^e Siècle* de Bonnaffé, à l'article Richelieu, nous avons été fort étonné d'y trouver cette liste "d'après, dit l'auteur, un document du Cabinet des Estampes (Ye I), que M. le Vicomte Delaborde a bien voulu me communiquer." Nous nous sommes précipité aux Estampes, ce que Bonnaffé n'avait manifestement pas fait, pour y voir ce document et nous n'avons pas été peu sur-



FIG. 7. — CARRACHE. — La Musique ou Concert sur l'Eau. — Musée du Louvre, Paris.

pris de trouver une copie manuscrite récente de notre quittance (au nom de Zus-tris près, que le copiste n'avait pas su lire). Mais le plaisant, c'est que Bonnaffé s'est servi de ce document sans le connaître, et qu'il l'a certainement toujours ignoré. Pour s'épargner de copier quelques lignes, le Vicomte Delaborde s'est contenté de reproduire la liste des tableaux, de sorte que Bonnaffé continue son article de dictionnaire avec l'histoire de la partie de paume et des 150.000 livres de Le Brun. Par là s'expliquent ces choses contradictoires qui nous avaient d'abord paru mystérieuses: on connaissait la liste des treize Poussin, mais on ignorait le prix de vente. Quant aux autres tableaux, comme ils étaient désignés d'une façon très insuffisante, personne n'avait pu les reconnaître. Nous étions donc rien moins que certain d'y parvenir. Il était dit toutefois que nous devions avoir de la chance jusqu'au bout.

Après avoir confronté notre liste avec l'inventaire de Bailly, publié par Engerand, ainsi qu'avec le dernier catalogue du Louvre, nous avons pu procéder à des éliminations et faire des recoupements précieux. Nous savions déjà que deux de ces tableaux étaient partis en province. Pour le Titien, nous avons fait une hypothèse séduisante, mais nous ne pouvions rien affirmer. C'est alors que, par scrupule, nous fîmes à consulter un inventaire antérieur de vingt-sept ans à celui de Bailly, le premier de tous, celui qui fut dressé par Charles Le Brun en 1683. Après avoir trouvé cette vénérable pièce aux Archives Nationales, dans le carton O¹ 1964 (et non à la cote suivante, comme l'indique Engerand), nous fîmes une constatation inattendue qui nous récompensa au delà de toute espérance de nous être reporté à ce document: du numéro 156 au numéro 178, l'inventaire de Charles Le Brun énumère *à la suite, et dans l'ordre même de la quittance que nous venons de lire* (à deux ou trois interversions près, faciles à rétablir) les tableaux de la collection acquise dix-huit ans plus tôt du duc de Richelieu, sans toutefois mentionner leur origine. L'intérêt considérable de cette remarque est que les tableaux de l'inventaire de 1683 étant décrits et mesurés, tous les tableaux du duc de Richelieu se trouvent aussitôt identifiés (à la réserve des deux derniers, le Fouquières et le Van Dyck, qui ne sont pas mentionnés par Le Brun).

Il ne nous reste donc plus qu'à lire l'inventaire de 1683 et à saluer les tableaux au passage. Chaque page porte, selon la règle, les initiales du Premier peintre du Roi. Ce dernier travaillait avec beaucoup plus de méthode que nous ne pouvions l'espérer de la part d'un artiste. Il est visible que celui-ci avait en mains sinon le reçu, du moins une liste établie d'après ce document, et qu'il appelait les tableaux suivant cette liste. Pour ne pas prolonger cet article, nous ne reproduirons pas ce qui se rapporte aux Poussins, déjà connus. Nous nous bornerons, ce qui est le principal, à répéter qu'on les trouve dans le même ordre que dans la quittance de la Bibliothèque Nationale, pour passer sans délai à l'étude des autres tableaux.

"156. Un tableau de la main de Lambert Seustrus représentant le Baptême de Notre-Seigneur au fleuve du Jourdain haut de quatre pieds sur 6 pieds un pouce



FIG. 8. — **POUSSIN.** — Les Aveugles de Jericho. — Musée du Louvre, Paris.



FIG. 9. — **POUSSIN.** — Eliezer et Rebecca. — Musée du Louvre, Paris.



FIG. 10. — POUSSIN. — Bacchanale. — Musée du Louvre, Paris.

de large. Peint sur toile avec sa bordure dorée.”

De ce Lambert Sus-trus, maniériste flamand que nous appelons Zus-tris, le Louvre ne possède plus qu'un seul tableau, *Vénus et l'Amour*, si l'on ne compte pas une peinture acquise assez récemment, une *Nais-sance de St. Jean-Bap-tiste*, qu'on a de solides raisons de lui attribuer. La toile mentionnée par Le Brun figure encore à

l'inventaire de Bailly. Engerand nous apprend qu'elle a été envoyée au Musée de Caen en 1804. (Le catalogue du Musée de Caen de 1928, où ce tableau figure au numéro 117, dit que ce fut en 1800).

“157. Un tableau du Titien représentant Notre Seigneur, La Vierge et Ste Catherine, où il y a *un lapin blanc*. Haut de 2 pieds 2 pouces sur 2 pieds 7 pouces de large. Peint sur toile avec sa bordure dorée.”

Ainsi donc, ce que nous avons été conduit à supposer par des éliminations successives nous est ici confirmé sans aucun doute possible: “la Vierge du Titien,” indiquée par la quittance est la fameuse *Vierge au Lapin*, qui est encore accrochée aujourd'hui dans la Grande Galerie (Fig. 1). Le dernier catalogue du Louvre ne donne sur le pedigree de ce tableau que des commentaires incertains de M. Hour-ticq et personne, croyons-nous, ne savait qu'il venait de la collection Richelieu. Cette identification donne tout son prix à une curieuse appréciation du cavalier Bernin sur le Titien du duc de Richelieu, appréciation que nous rapporte Chante-lou dans son *Journal du Bernin*: “Il a fort considéré tous les autres [tableaux du duc de Richelieu] et celui du Titien, dont il a dit que le ciel avait changé, et s'étant noirci, approchait au lieu de fuir.”

Continuons la lecture de l'inventaire de 1683:

“158. Un tableau manière de Raphaël représentant le portrait d'un jeune homme demie figure, habillé de noir, ayant la teste couverte d'une barrette noir [sic] appuyé d'un bras gauche sur une table et sa main droite sur la gauche. Haut d'un pied 10 pouces, large d'un pied 4 pouces, avec sa bordure dorée.

159. Un autre tableau manière de Raphaël qui représente aussy le portrait d'un jeune garçon blond demie-figure, aiant la teste couverte d'une barrette noir [sic]

qu'il tient [sic] appuyé de son bras droit sur une table. Haut d'un pied 10 pouces, large d'un pied quatre pouces avec sa bordure dorée."

Pour le premier de ces deux portraits, qui étaient des pendants, Engerand nous renvoie au numéro 1644 du catalogue. L'œuvre est attribuée aujourd'hui à Franciabigio et représente un jeune homme répondant très bien à la description de Le Brun (Fig. 3).

Le second tableau nous fait aussitôt penser au gracieux adolescent paré de cheveux cuivrés, qui passait autrefois pour être le peintre lui-même, et dont l'effigie, attribuée à Raphaël, n'a pas cessé d'être, comme le premier, un des ornements de la Grande Galerie (Fig. 4). Toutefois, bien que M. Huyghe l'ait, avec raison, donné pour pendant à l'autre portrait, autour de la *Belle Jardinière*, ces deux tableaux ne sont plus comme autrefois de mêmes dimensions, le premier ayant été fâcheusement agrandi. Et il est difficile de le ramener à ses mesures primitives, car le bois a été parqueté. Si nous en croyons Bailly, le soi-disant "portrait de Raphaël" aurait été agrandi aussi, mais comme les inventaires de 1683, de 1710 et le catalogue actuel donnent les mêmes dimensions, il y a lieu d'admettre qu'il a été ramené à ses mesures primitives.

"160. Un tableau d'Annibal Carrache représentant un St. Sébastien. Haut de quatre pieds moins 1 pouce sur 2 pieds 9 pouces de large. Peint sur toile avec sa bordure dorée."

(Là, le *St. Sébastien* est mentionné *avant* le *St. Etienne*, alors qu'il est mentionné *après* celui-ci dans la quittance).

Ce tableau, nous dit Engerand, a été envoyé au Musée de Quimper en 1897. Il ne paraît pas, d'après la photographie (Fig. 5), que le Louvre ait infiniment perdu en se privant de cette œuvre. Pourtant, selon Bonnaffé, elle aurait été autrefois si admirée que le Cardinal de Richelieu l'aurait fait placer dans sa propre chambre à son château du Poitou. Il est vrai qu'on la confond peut-être avec un *St. François* de Sebastiano del Piombo. On ne sait lequel de ces deux tableaux, le *St. Sébastien* ou



FIG. 11. — POUSSIN. — L'Hiver ou le Déluge. — Musée du Louvre, Paris.

le *St. François*, le duc de Montmorency a offert à "l'homme rouge" qui l'envoyait à l'échafaud, singulier présent auquel étaient joints les *Esclaves* de Michel-Ange.

"161. Un autre du mesme Carrache représentant le Martire de St. Etienne. Haut d'un pied $\frac{1}{2}$ sur 2 pieds de large. Peint sur toile avec sa bordure dorée."

Le Louvre possède deux tableaux de ce peintre traitant le même sujet, les numéros 1226 et 1227 du catalogue. Le 1227 ayant été donné à Louis XIV par le duc de Montausier, il s'agit donc du 1226, c'est-à-dire du plus grand. Les dimensions données par Le Brun (Om., 49 sur Om., 65, en pieds et pouces transformés) sont approximativement celles du catalogue: Om., 50 sur Om., 67. Ce tableau est actuellement dans la Grande Galerie.

"162. Un autre du mesme [le Carrache] représentant Saint Jean Baptiste au désert accompagné de plusieurs autres figures. Haut d'un pied 3 pouces sur 1 pied 8 pouces de large. Peint sur toile avec sa bordure dorée."

163. Un autre tableau du mesme représentant un paysage avec une musique sur l'eau de pareille grandeur que le précédent. Peint sur toile avec sa bordure dorée."

Ce sont là "les deux paysages de Caraphe" mentionnés par la quittance. Le *St. Jean-Baptiste au Désert* (Fig. 6) ne figure plus dans le catalogue du Louvre, mais l'inventaire de Bailly, publié par Engerand, le mentionne comme y étant encore. Il portait le numéro 1220 au catalogue sommaire, et a été envoyé à Grenoble le 22 juillet 1897. Quant au second tableau, ce numéro 163 de l'inventaire de Le Brun est la *Musique* ou *Concert sur l'Eau* (Fig. 7), qui est encore au Louvre et porte le numéro 1231. Les dimensions données par Le Brun pour ce petit tableau coïncident en effet à peu près avec celles du catalogue actuel: Om., 40 sur Om., 52. Nous y reconnaissons le "petit pont" d'Annibal Carrache, à propos duquel Brienne raconte l'histoire de la partie de paume et des 150.000 livres dont Bonnaffé a fait un si grand, sinon un si judicieux usage. Brienne dans son catalogue, latin, décrit ainsi ce tableau qui lui a appartenu: "*Nihil amoenius insubricâ illa festivitate, ubi passim immixti senibus juvenes, rustici nobilibus, matronae cum paganis tripudiant, choreas ducunt; oculis si credas aures cantu mulcentur. . .*" On a beau chercher, on ne voit nullement dans ce tableau des femmes danser avec des paysans, ce qui semble indiquer que le catalogue latin de Brienne contenait de la vaine littérature. Engerand, sur la foi de Villot, avance ici une affirmation inexacte: cette peinture ayant appartenu au cardinal Mazarin, aurait été achetée à sa mort par Louis XIV à ses héritiers. Nous savons maintenant qu'il n'en est rien et qu'entre le cardinal et le roi, le tableau a passé par les mains de Brienne et par celles du duc de Richelieu.

A partir du numéro 164 et jusqu'au numéro 176, l'inventaire de Le Brun énumère les treize Poussin de la quittance. Comme on les connaît (Figs. 8, 9, 10 et 11), nous n'insistons pas, et nous arrivons tout de suite aux deux œuvres de Claude Le Lorrain:



FIG. 12. — CLAUDE LORRAIN. — Ulysse Remettant Chryséis à son Père. — Musée du Louvre, Paris.

“177. Un tableau de Claude Le Lorrain représentant un port de mer et ses vaisseaux. A droite un grand Palais et sur le devant des marchands et des matelots qui déchargent des marchandises. Haut de 3 pieds $\frac{1}{2}$ sur 4 pieds 5 pouces de large. Peint sur toile avec sa bordure dorée.

178. Un tableau dud. Claude Le Lorrain représentant un paysage de pareille grandeur sur le devant duquel il y a un Berger et une Bergère assis au pied d'un grand arbre. Peint sur toile avec sa bordure dorée.”

Ayant confronté directement ces indications avec le catalogue de 1926, nous étions arrivés par élimination de tous les tableaux qui ne convenaient pas, soit à cause de leurs dimensions, soit à cause de leur sujet, soit à cause de leur origine connue, à établir qu'il s'agissait d'*Ulysse Remettant Chryséis à son Père* (Fig. 12), et du *Gué* (Fig. 13). En ouvrant l'inventaire de Bailly, nous avons eu la satisfaction de voir qu'Engerand faisait les mêmes identifications. Il précise que le numéro 177 de Le Brun (1, de Bailly, l'*Ulysse*) fait pour le prince de Liancourt, est entré ensuite dans la collection du Roi, mais il ne sait pas comment. Il ajoute que ce tableau

portait le no. 80 du Livre de Vérité (collection de croquis que le peintre gardait de tous ses tableaux).

Là s'arrêtent les renseignements de l'inventaire de 1683. Comme il ne mentionne à *leur place* ni le grand Fouquières, ni le portrait de Van Dyck de la quittance, nous nous sommes gardé de les chercher ailleurs dans l'inventaire, avant ou après. D'ailleurs, si les œuvres de Fouquières, paysagiste du XVII^e



FIG. 13. — CLAUDE LORRAIN. — Le Gué. — Musée du Louvre, Paris.

siècle, étaient alors assez nombreuses dans les collections royales, le Louvre n'en possède plus aujourd'hui, ce qui diminue notre regret de ne pouvoir identifier celui-ci. Quant au Van Dyck, il nous a paru impossible de le reconnaître au milieu des divers portraits du maître qui viennent des collections de Louis XIV.

Pour résumer, cette vente du duc de Richelieu à Louis XIV en 1665 se présente sous un triple aspect : liste des tableaux de Poussin ; liste des tableaux d'autres peintres ; prix de vente. De ces trois éléments, le premier seul était connu par suite de la publication tronquée du document que nous étudions. Dans la liste générale des tableaux, les Poussin, étant désignés clairement, ont été reconnus ; les autres, indiqués très vaguement, n'ont pas été identifiés. Si nous avons été plus heureux, c'est grâce à l'inventaire de 1683 et au parallélisme qu'il présente avec la quittance. Quant au prix de vente, qui était resté inconnu avec le reste du document, nous savons maintenant qu'il avait été le tiers de ce qu'on supposait. Nous n'ignorons plus rien de cette affaire, sauf les deux derniers tableaux. Enfin, ce travail nous paraît jeter un jour nouveau sur l'inventaire de 1683. Alors qu'Engerand prétend que les tableaux y sont *numérotés arbitrairement*, nous avons constaté que ce n'était pas toujours vrai.

CLAUDE FERRATON.



NOTE ON AN UNPUBLISHED *PORTRAIT OF* *MICHELANGELO*

IN the Collection of Mr. and Mrs. B. M. Greene, Toronto, Canada, there is a mid-XVI Century *Portrait of Michelangelo*.¹ Painted on canvas, it seems to be the work of a North Italian master who also knew well the style of the Middle Italian School. The canvas represents the mature Michelangelo before a warm brownish-gray background, three-quarters turned to the right, in a black silk garment which he usually wore, and in which he was even buried.²

1. I am particularly indebted to Mr. and Mrs. B. M. Greene for permission to study and to publish this canvas. The canvas was recently cleaned and restored as can be judged from its reproduction (Fig. 1).

2. Cf. CAYE, III, p. 188.

The pose reverts to the lost portrait by Jacopo del Conte, mentioned by Vasari,³ quite celebrated in the XVI and XVII Centuries, and of which many copies were made. Steinmann in his great work, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*,⁴ lists not less than twenty-two copies known to him.⁵

3. FREY ed., p. 233.

4. Leipzig, 1913.

5. STEINMANN cautiously expresses the hypothesis that the portrait formerly in the Chaix d'Estange Collection may be the original by Jacopo del Conte, a supposition which this writer does not share. This is also only a copy.

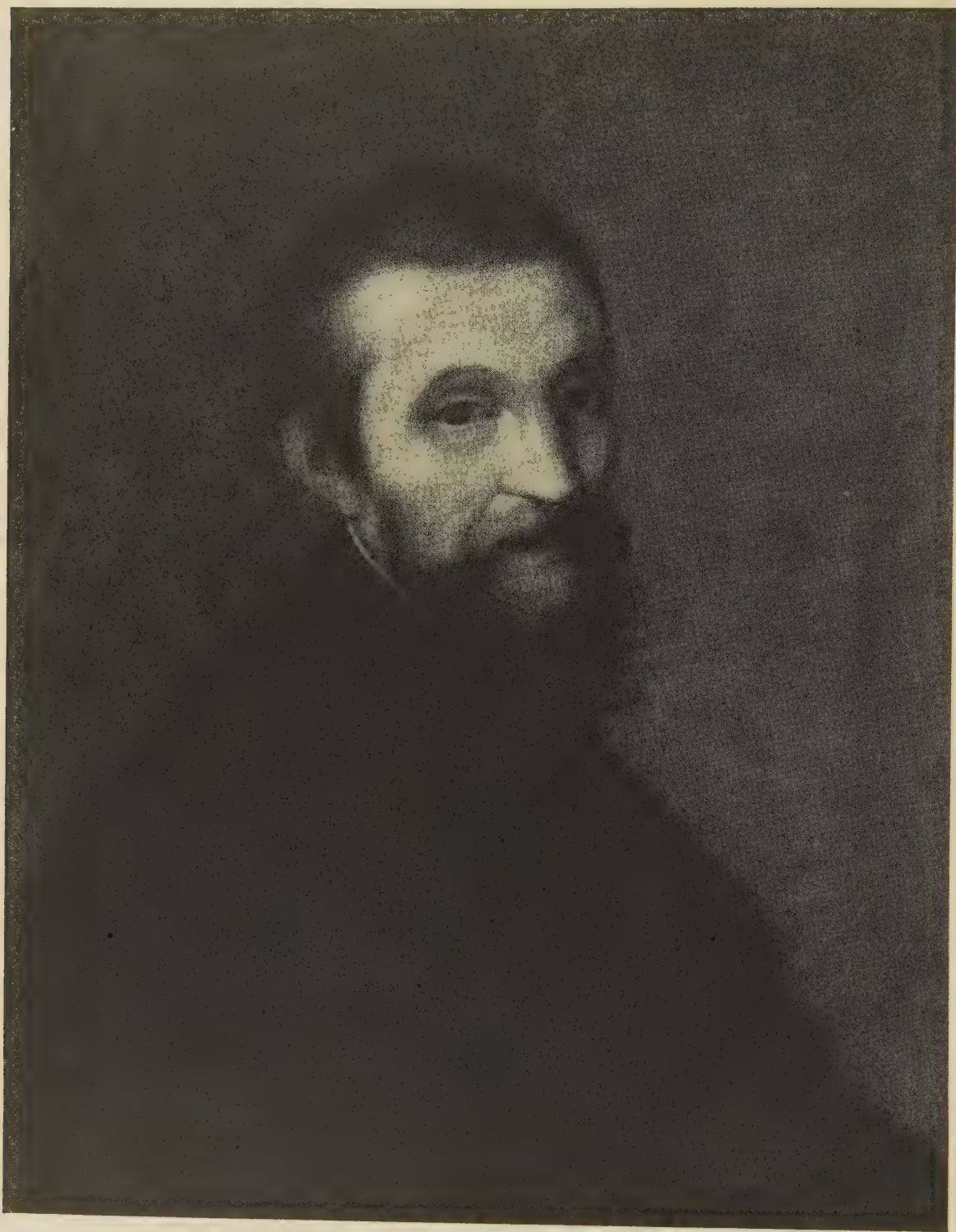


FIG. 1. — Portrait of Michelangelo. — Collection of Mr. and Mrs. B. M. Greene, Toronto, Canada.

Among all these copies which revert to Jacopo, the canvas of the Greene Collection has a somewhat special place. All the other portraits of this type are descriptive in the drawing, and analytical in the psychological conception. They show the artist with a richly modeled forehead, with prominent cheekbones, sunken cheeks, deep wrinkles in the forehead, around the eyes, and on either side of the mouth. These are all characteristic features of Michelangelo, mentioned also in the descriptions of his physiognomy by Condivi⁶ and Vasari.⁷

The canvas in Toronto, on the other hand, is an idealized portrait more synthetic in design, pic-

torial in its treatment, and lyric in its psychological expression.

The characteristic features of Michelangelo's physiognomy are, of course, present, but this time subordinated to a vision of the whole personality of the master as a dignified man, with an expression of melancholy goodness.

This portrait is one of the few of Michelangelo which is not included in Steinmann's work. Moreover, it is one of the rare portraits of the artist in the New World.⁸

CHARLES DE TOLNAY.



6. FREY ed., p. 212.

7. FREY ed., p. 258.

8. Besides this one, there is one *Portrait of Michelangelo* in the Walters Art Gallery, Baltimore (cf. *Handbook of the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1936, p. 122), and another listed as belonging to the Whitney Collection, New York, and published by STEINMANN (*Op. cit.*, pl. 31). A marble head of Michelangelo was exhibited several years ago in a New York gallery. Recently the author saw in a private collection, in Paris, a fine black and red chalk drawing of about 1580, which also reverts to Jacopo del Conte's portrait.

B I B L I O G R A P H Y

Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispanico, Vol. II: BLAS TARACENA, *Arte Romano*; PEDRO BATLLE Y HUGUET, *Arte Paleocristiano*; HELMUT SCHLUNK, *Arte Visigodo, Arte Asturiano*.—Madrid, Editorial Plus Ultra, 1947, 440 pp., 429 ill.

The second volume of this History of Hispanic Art is divided into four sections. The first, dealing with Roman art, is the work of DR. BLAS TARACENA, a well known Spanish scholar, at present Director of the Archeological Museum in Madrid. DR. TARACENA discusses the main extant monuments and art objects of the Roman period in Spain. He offers a clear and concise synthesis of the results of archeological research on the subject—research to which DR. TARACENA has made important contributions in the last twenty years.

In the second section, DR. PEDRO BATLLE Y HUGUET gives a brief account of early Christian art in Spain. DR. HELMUT SCHLUNK, a German archeologist now working in Spain, is the author of the sections on Visigothic and Asturian art. These two parts abound in hypotheses as to possible dates and interlocal art relationships founded on the study of formal elements. The author's positivistic approach often results in an enumerative style. The reader's task is made harder by the large number of misprints which have slipped into both the captions of the illustrations and the text. Seventy-five such errors are acknowledged by the publishers who explain that the author, through no fault of his, neither read the page-proofs nor went over the final selection of the illustrative material.

As in the preceding volume of this series, the quality of the illustrations is in general very good, though the documentary value of some has been destroyed in the attempt to make them look more attractive. With better editorial care by the publishers the usefulness of the forthcoming volumes could easily be increased.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

JOSÉ PIJOÁN.—*Historia del Arte*.—Barcelona, Salvat Editores, S. A.: vol. II, 1948, 544 pp., 844 ill., 63 plates; vol. III, 1949, 571 pp., 791 ill., 59 plates.

The second and third volumes of JOSÉ PIJOÁN's *Historia del Arte* bring to completion the third enlarged edition of this useful handbook. Richly illustrated as it is, it doubtless will continue to be regarded as a welcome text-book in many universities of the Spanish-speaking world.

A work of this nature has to be judged as a whole and without losing sight of its actual aims. Indeed, it is not an easy task to compress into some five or six hundred pages—

more than a third of which are given to illustrations—a readable discussion of Western art from early Christian times to the XV Century, or from the XVI Century to our day, as MR. PIJOÁN has done in these two volumes.

The author has not limited himself to a summary of others' research. On the contrary, here and there he states his own views on debatable problems. One may perhaps regret that occasionally he does so in a peremptory though not totally convincing way. Moreover, MR. PIJOÁN, in some cases, expresses his own art preferences with a warmth of expression which may be as attractive to some readers as challenging to others.

The bibliography is less inclusive and selective than might have been expected from so well-read an author. On the other hand, two satisfactory indexes are provided: one of artists and scholars, and the other of works of art mentioned in the text.

The publishers have done a very good job; they have, indeed, succeeded in bringing out a handbook which, in point of illustrations, excels almost any other one on the same subject.

JOSÉ LÓPEZ-REY.

The Limits of Art, An Anthology, collected and edited by HUNTINGTON CAIRNS.—New York, Bollingen Series XII, Pantheon Books, 1949, 1,473 pages. \$6.50.

The best review of *The Limits of Art* is MR. HUNTINGTON CAIRNS' own preface to it. "This work," he informs the reader, "presents selections of poetry and prose that have been held by competent critics to touch, in one way or another, the limits of art. That is to say, the selections have been pronounced perfect or the greatest of their kind." The editor has not chosen the selections; the critics have. MR. CAIRNS has searched the vast field and discovered and collected them. He has read the critics from the time of the ancient Greeks until now, and whenever an important critic has singled out a poem, a piece of prose, a small or a large fragment, as an achievement beyond which art has never reached, he has printed the passage in the original language, followed it with an English translation, and concluded with the statement of the critic regarding it. Thus, as the preface remarks, criticism itself is brought to the bar of judgment. *The Limits of Art* deserves MR. MENCKEN's tribute that it is the most original anthology ever printed. Within its "neat compass," as MR. HERBERT READ remarks, "we move on the highest level of man's thought and feeling."

Taking an arbitrary number, six, I have examined the more than 600 selections to see, for one thing, which writers have written more than six passages that have been called either perfect or the greatest of their kind. They include the following, in the order of their praise: SHAKESPEARE (33 selections), HOMER (21), MILTON (18), WORDSWORTH (11), DANTE and DRYDEN (9 each), CATULLUS and HUGO (8 each), GOETHE and KEATS (7 each)—seven passages from *The Bible* are cited—and LUCRETIUS, PLATO, POPE, RACINE, SOPHOCLES, and THEOCRITIS (6 each).

The critics who have spoken the same arbitrary six times in highest praise are as follows: SAINTSBURY (20 times), SWINBURNE (15), SAINTE-BEUVE (13), LAMB (11), TATE (10), DE BANVILLE (9), BARING, GOSSE, GRIERSON, MACKAIL, and NORTH (8 each), HAZLITT, MOORE, MURRAY, STRACHEY, SYMONDS (7 each), and ARNOLD, FAGUET, LANDOR, MAULNIER, and TENNYSON (6 each).

What inferences may be drawn? It is no surprise to find SHAKESPEARE, HOMER and MILTON leading the list of authors, and in general the honors are divided fairly evenly among the ancients and the moderns. When we count the critics, however, we find that a different situation prevails. The majority of the critics who have oftenest used the superlative are men of the XIX Century. Have other centuries, other ages been more conservative? It would seem so. Perhaps fewer superlatives come down to us from ancient times because there were then fewer things to compare, and of course, revivals of interest and learning taken into account; if men are moved in almost all ages by approximately the same kinds of eloquence, one might expect singular praise to increase proportionately down to the present.

But arithmetic is hardly the point. *The Limits of Art* is a book of grandeur and power. And it has its charming moments. We read 145 lines from the *Paradiso* (XXXIII) of DANTE and hear T. S. ELIOT say that this is "the highest point that poetry has ever reached or ever can reach"; again, we hum over W. S. GILBERT's libretto,

"When I was a lad I served a term
"As office boy to an Attorney's firm"

and read that WATTS-DUNTON called it "the very perfection of farce." And there is the amusing quip of QUILLER-ROUCH's: "The most fascinating poem—certainly, if play it were, the most fascinating play—ever unwritten" is *Macbeth* by JOHN MILTON. These moments are few. Most of the material is at the Longinian level of the sublime. A treasury and a delight, this book is a unique contribution to the theory of art.

ELLIOTT COLEMAN.

ADELYN D. BRESKIN.—*The Graphic Work of Mary Cassatt*.—New York, H. Bittner & Co., 1948, 12" x 9", 92 pp., 232 collotype ill. \$30.00.

It is odd that the first outstanding woman painter of the Americas has had to wait until now for an adequate monograph. MRS. BRESKIN's book fills a real need, and fills it as it deserves to be filled. She tells Mary Cassatt's story with lucid perception and with the first full quotations from all the documents now available. She also gives the first workmanlike catalogue of all of Mary Cassatt's surviving prints and the first description of their states. The delicate collotype plates by the Meriden Gravure Co. reproduce these prints for the first time in complete and chronological series. All in all, the publication of this unobtrusively handsome and ample book is an event in American art.

Mary Cassatt's prints tell her story as fully as do her paintings, for she put as much of herself on copper as on canvas. Etching seemed to her the sharpest test of drawing because it shows up every fumble. In the etchings that she made from the age of thirty-four until her eyesight failed thirty years later, she recorded her whole mature growth as an artist. The series of her prints shows how straight was her line of progress and how predestinate her instinct; how persistently she strove and how little effort she wasted on doubts. After rejecting her early teachers, she came to Paris in her mid-thirties and saw Degas' work in a shop window. "It changed my life," she wrote later. A few months afterward Degas saw one of her paintings and cried, "Here is someone who feels as I do." At forty-five she had her second revelation when she and Degas looked at Japanese prints in the 1890 exposition, "Attempting an imitation of Japanese methods," as she herself said, she then made the big color prints that are her best known works today.

At this first chance to thumb through the complete sequence of her prints, one is struck by the interest in women and children to the exclusion of everything else. The early things show women in briefly indicated interiors. In the large color prints of her middle period she drew figures with exquisite decision and set them into decorative patterns. At the end she suppressed all settings—and even bodies—to concentrate on faces.

Because she had as deep a need for privacy as Degas, she chose most of her models from her family—her mother, sisters and nieces. She saw them as a woman sees other women, simply, clearly and without romance. Since her subject was the love of a mother for her child (never of a man for a woman) and since she saw with a lady's profound reserve, a Latin would find her work passionless. Yet human intensity is the delicate force that lends her art its final distinction and keeps it alive today.

A. HYATT MAYOR.

MONREALE ET CHARTRES

La sculpture romane d'Ile de France a incarné une forme de l'esprit humain qui ne devait trouver son plein épanouissement que dans les grands monuments du haut style gothique. Les qualités humaines et spirituelles de ce style eurent vite fait de l'emporter sur l'émotivité violente de l'Europe Septentrionale et sur l'important intérêt archéologique de la Provence et de l'Italie du Sud dans la définition des formes artistiques. La source s'en trouvant dans l'Ile de France, il est assez émouvant de trouver un exemple de ce style naissant parmi les chapiteaux du cloître de Monreale. La noblesse classique de la plupart de ces sculptures siciliennes était la première manifestation dans cette île d'un intérêt croissant pour l'Antiquité. Insignifiant et comme perdu parmi les cent neuf chapiteaux sculptés répartis autour du cloître carré, est un chapiteau quadrilobé, avec des scènes de la *Pentecôte* (Fig. 4), dénué de tout caractère stylistique classique. Au milieu des interprétations romanes des motifs corinthiens ou composites, le chapiteau de la *Pentecôte* apparaît comme un exemple isolé du style français en marche, qui en deux générations devait submerger la première tentative d'une renaissance sur le sol italien.

La Sicile se trouvait au carrefour de l'Europe et du Proche Orient pendant les années tumultueuses des Croisades. Les Normands de la Sicile prirent une part active aux expéditions et aux guerres du Levant. La politique, le commerce et les intérêts dynastiques les liaient également à l'Europe chrétienne, et les voyages entre l'Angleterre, la France et la Sicile étaient particulièrement fréquents.

Un exemple parmi tant d'autres peut être choisi pour démontrer cet échange constant d'administrateurs, de savants et de politiciens. Vers 1165, Marguerite, Régente du jeune Guillaume II, fit venir Etienne de Perche de France à Palerme, où il devint chancelier du royaume. Dans sa suite se trouvaient trente-sept Français, dont Pierre de Blois,¹ alors au sommet de sa renommée comme savant et qui fut, pendant quelques années, le précepteur du roi. Il fut remplacé par un Anglais, Walter Offamil, qui fut nommé plus tard archevêque de la capitale, quand de Perche tomba en disgrâce. Ainsi, des rapports entre la France et la Sicile ne sont pas difficiles à trouver. Le fait surprenant est que l'influence française, en sculpture, n'ait pas été plus forte.

Le monastère de Monreale est situé à peu de distance de la ville de Palerme, sur la pente d'une colline escarpée dominant la vallée fertile renommée comme la "*conca d'oro*." Les bâtiments luxueux en furent érigés par le roi Guillaume II, de la dynastie normande, entre 1172 et 1189.

Le plus ancien document témoignant de l'existence de l'abbaye de Sta Maria Nuova à Monreale est daté du 1 Mars 1174 et signale le don de terres au monastère.² Deux ans plus tard, à la veille de la fête de Saint Benoît, cent moines guidés par leur abbé Thébold, arrivaient à Monreale. Ils avaient été envoyés sur la demande adressée par Guillaume à l'abbaye de la Ste Trinité à La Cava, près de Salerne. Au mois d'août de la même année le monastère fut doté par le roi Guillaume d'une façon vraiment royale. Dans le document relatant ses donations, le roi parlait du monastère

comme ayant été commencé au début de son règne actif, "*sub principio nostri regiminis*,"³ ou en l'an 1172 quand Guillaume prit possession du royaume et que la régence cessa de fonctionner. En 1189, date de la mort de son fondateur, le monastère de Monreale était devenu la fondation religieuse normande la plus importante du royaume. Son supérieur était un archevêque et il dirigeait le siège le plus opulent de l'île. Le roi Guillaume n'avait pas seulement érigé un superbe groupe de bâtiments et les avait magnifiquement dotés, mais il avait également octroyé au monastère beaucoup de privilèges et d'exemptions.

La situation remarquable de Monreale n'avait pas été atteinte sans porter préjudice aux intérêts existants. L'archevêque de Palerme, Walter Offamil, en particulier, était sans doute consterné de voir un rival aussi puissant s'établir si près de la capitale. En effet, le roi fit un vaste transfert de biens du siège de Palerme au monastère de Monreale. Que la cause initiale ait ou n'ait pas été la rivalité entre l'archevêque de Palerme et celui de Monreale, le fait est qu'après la mort de Guillaume, Offamil se fit l'artisan de l'établissement de la dynastie des Hohenstaufen en Sicile. Tancrede, le prétendant normand, essaya de s'établir fermement à Palerme, mais son pouvoir croula sous une révolte de la population arabe et sous l'insurrection et les intrigues de la noblesse dissidente et des hauts fonctionnaires. Il fut finalement vaincu par Henri VI, le Saint Empereur Romain, qui revendiqua le trône normand en faisant valoir les droits de sa femme, Constance, tante

et héritière légale de Guillaume II.

Monreale atteignit le sommet de sa puissance et de son opulence pendant le règne de son fondateur et plus grand bienfaiteur. Le monastère a été construit et décoré en l'espace de temps relativement court de dix-sept années, entre 1172 et 1189. Etant donnés le chaos politique et l'instabilité sociale qui s'abatirent sur l'île après 1189, on est en droit de conclure que le supérieur de Sta Maria Nuova n'aurait pas entrepris un programme de construction et de décoration coûteux après cette date. On peut supposer que le peu qui était resté inachevé, s'il y en eut, le fut rapidement. Il y a en tout cas beaucoup d'uniformité dans l'exécution et la conception artistique des décorations de l'église et du monastère. Au point de vue stylistique, les sculptures du cloître se relient aux monuments datés de la seconde moitié du XII^e siècle. Les preuves intrinsèques ainsi que les témoignages documentés indiquent que Monreale fut achevé avant la mort de Guillaume.

En parlant des chapiteaux du cloître, Emile Bertaux a fort bien reconnu le caractère essentiel de leur style: "... l'unité d'un principe esthétique domine les œuvres complexes de cet atelier: la constante imitation de la sculpture antique prête aux motifs les plus hétéroclites un même air de noblesse classique."⁴

L'imitation ou l'adaptation de modèles classiques par les sculpteurs du cloître suggère que, qui qu'il ait été le responsable de cette décoration, il posa certains principes à suivre (Fig. 1). Les arcs du cloître étant supportés par des colonnettes jumelées, on a chaque fois des chapiteaux doubles. Les deux parties en étaient habituellement taillées dans un seul bloc de marbre blanc, divisé en deux moitiés en forme de cloches renversées et surmonté par un tailloir continu de même marbre. Au-dessus, un imposte a été inséré entre le tailloir et l'appareillage des arcs. Une surprenante variété décorative, à l'intérieur de ce programme, se voit aux chapiteaux de l'allée de l'est (Fig. 2). Le sculpteur du premier chapiteau double, apparemment inspiré par les chapiteaux romains de la nef de la cathédrale, introduisit des têtes ornementales entre les volutes des chapiteaux (Fig. 12). Comme il est d'un usage courant pour

le type purement ornemental, ce chapiteau a deux rangées de quatre feuilles d'acanthé recouvrant le bas de la cloche. Le tailloir et l'imposte sont d'habitude décorés de motifs d'origine classique, mais dans le cas présent, l'imposte l'est seul. Un chapiteau de l'allée du nord montre une variation de cette ornementation typique qui se sert de motifs d'origine classique. Dans cet exemple le tailloir et l'imposte, tous les deux, sont décorés.

Bien qu'il y ait seulement seize chapiteaux historiés avec des scènes de caractère religieux, la figure humaine est d'un emploi tout à fait courant dans le cloître. Le chapiteau de l'allée ouest avec des épisodes de l'histoire de Noé est un exemple caractéristique de la majorité de ceux-ci, avec son dessin dérivé de modèles classiques (Fig. 3). Il y a là une seule rangée de feuilles d'acanthé, aux pointes recourbées vers l'extérieur de manière à former une estrade pour les personnages figurés au-dessus. Chaque cloche est traitée comme une composition indépendante et il n'y a qu'une scène sur chacune des faces du chapiteau. Dans le cas présent, la *Vendémia* sert de pendant à l'*Approche des Fils de Noé, Sem, Japhet, et Cam*. Le haut de la cloche a des fleurs tenant lieu de volutes et un motif gracieux de feuilles de vigne et de vrilles. Des feuilles d'acanthé aplaties, schématisées, sont répétées le long du tailloir, tandis que des fleurs sont introduites dans la partie concave au-dessus de la surface saillante du chapiteau. L'imposte est décoré d'un motif de feuilles et de vrilles enroulées en une série d'ovales plats.

Le motif du chapiteau quadrilobé de la *Pentecôte*, qui se trouve à l'angle sud-ouest du cloître (Fig. 4), forme un contraste net avec le type le plus courant, représenté par le chapiteau de *Noé*. Le tailloir a été remplacé par un agencement de tourelles reliées par des arcs en plein cintre et formant comme un dais qui retombe sur le chapiteau lui-même. Aucun motif d'origine classique n'apparaît dans l'ornement tout entier, à moins qu'on ne considère comme dérivant de l'acanthé, le curieux motif qui recouvre la subdivision servant d'imposte. Les formes en cloche des chapiteaux s'effacent complètement sous le nombre des figures humaines des différentes scènes. Celles-ci se déploient

sur les chapiteaux comme si elles étaient placées contre un fond ininterrompu. Le sculpteur du chapiteau, abandonnant les conventions observées ailleurs dans le cloître, a réparti les personnages de ses scènes de manière à créer un motif unique sur une face entière du bloc. Ceci se voit particulièrement bien à l'est où la *Présentation au Temple* (Fig. 5) a été sculptée.

Pour combler, de ce côté, le vide entre les deux masses, ou chapiteaux, il y a un autel dont les deux pieds de support sont posés de part et d'autre de l'espace vide. Ceci crée, en fait, une surface plane continue au lieu de deux masses sphériques. A gauche se trouve saint Joseph avec son offrande d'oiseaux. Il se tient derrière la Vierge qui tend l'Enfant Jésus à Siméon, par-dessus l'autel. Le prêtre, aux bras tendus, fait face à la Vierge. Derrière lui, apparaît la prophétesse Anne, tenant un rouleau déplié dans sa main gauche. Dans l'angle, un ange enfonce une lance au fond de la gorge d'un monstre. En tant que symbole du triomphe du Christ sur le péché ou le démon, l'ange peut se rapporter soit à la *Présentation*, soit à la *Pentecôte*.

Sur le côté sud du chapiteau apparaît la *Fuite en Egypte*. La Vierge est sur un âne, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Joseph, un bâton à l'épaule, conduit la bête. Une femme d'âge mûr les suit; elle porte un vêtement flottant, pareil à celui de la Vierge, mais elle ne porte aucun attribut qui permette de l'identifier.

La *Pentecôte* occupe l'ensemble des côtés nord et ouest du chapiteau et s'étend même au côté sud. Sur le côté ouest, Saint Pierre (Fig. 6) tenant une énorme clef, lève les yeux vers la main de Dieu qui sort d'un nuage. Des rayons, symboles du Saint Esprit, descendent vers lui. Un apôtre qu'on peut voir, soit de l'ouest, soit du nord, se tient à côté de Saint Pierre, au coin, et derrière cet apôtre, au côté nord, on en voit quatre autres (Fig. 4). Cinq autres font face à Saint Pierre sur le côté ouest, tandis qu'un sixième est représenté sur le côté sud. Tous ces personnages sont nimbés et tiennent des livres, sauf, bien entendu, Saint Pierre, et un des apôtres qui porte un petit rouleau. Des anges apparaissent au-dessous des arcs des tourelles et l'un d'eux sort même, la tête en bas, de la tourelle de l'angle sud-est.

Les apôtres sont d'intéressants petits personnages avec des têtes énormes en proportion de leur taille. En portant tout l'accent sur les visages des hommes, le sculpteur a presque supprimé leurs corps en les enveloppant dans de lourdes draperies. Les lignes des plis tendent à être tracées verticalement ou en diagonale, et portent le centre d'attraction de la composition vers le haut. Les douze têtes elles-mêmes sont d'un type uniforme bien que témoignant d'un essai de les différencier les unes des autres par l'âge. Des lignes parallèles, qui creusent la masse cubique des formes, servent à créer un schéma conventionnel pour les cheveux, et la plupart des hommes portent la barbe et des moustaches. Dans les vêtements, l'emploi de lignes tend à créer des plis plutôt tubulaires et plastiques. En effet, les personnages ont assez de relief grâce aux plis massifs et aux structures, sous forme de blocs, qui se trouvent au-dessous d'eux. Les seules traces d'un style linéaire, plat, se voient dans le traitement conventionnel des cheveux, et dans les lignes parallèles des tuniques et des manteaux dont les apôtres sont vêtus. Ce procédé a pour effet de réduire la réalité matérielle des corps, tout en accentuant la valeur spirituelle des têtes. A cet égard, ce style est en contraste avec la plupart des sculptures du cloître, comme on peut le constater de nouveau en se rapportant au chapiteau de *Noé*. Sur ce dernier, l'origine du procédé relève d'une interprétation du même épisode à la fin des temps anciens ou à l'époque chrétienne primitive. Le sculpteur de la *Pentecôte* ne trahit aucun souci de cet ordre.

Les personnages de la scène de la *Présentation* sont sensiblement moins plastiques. Les plis des manteaux et des vêtements de dessous sont disposés selon un rythme vigoureusement balancé, qui, dans le cas de Siméon, dégenère en une série de lobes décoratifs et de courtes lignes qui se répètent. Au-dessous, le bloc du corps peut demeurer aussi solide qu'il l'était pour les apôtres, mais le traitement extérieur ne fait pas ressortir cet aspect.

On pourrait supposer qu'un seul sculpteur a taillé toutes les scènes du chapiteau quadrilobé. S'il en est ainsi, il sut manier son vocabulaire artistique d'une façon curieuse en réalisant un tel contraste entre son interprétation de la *Présentation* et celle de la

Pentecôte. La première scène, par suite des procédés conventionnels, a un air plutôt joyeux, gai, qui sied tout à fait au sujet; quant à la seconde, elle est interprétée d'une manière tout aussi adéquate, avec beaucoup de sérieux et d'intensité.

Les analogies stylistiques entre cette sculpture et les monuments de l'art roman de France ont été sommairement notés dans la littérature consacrée au cloître de Monreale,⁵ mais sans une analyse détaillée de leurs rapports. La sculpture dont Monreale se rapproche le plus se trouve être celle de l'Ile de France, plutôt que celle de la Provence ou de la Bourgogne. En particulier, les sculptures de la façade ouest de la cathédrale de Chartres semblent avoir servi d'inspiration au style du chapiteau de la *Pentecôte*. La parenté n'est pas assez grande pour prouver que le chapiteau du cloître ait été sculpté par un artiste de Chartres, mais elle est suffisante pour nous faire supposer que le sculpteur de Monreale connaissait bien Chartres. Comme date, la sculpture du Portail Royal est antérieure à celle de Monreale. Sans entrer dans les controverse au sujet de la date exacte des sculptures de Chartres, il nous suffit d'accepter la solution de M. Marcel Aubert,⁶ qui considère que la plus grande partie en a été exécutée entre 1145 et 1155, avec une brisure vers 1150, lorsque le plan de la façade fut modifié. Ceci sépare les deux monuments d'une vingtaine d'années, mais n'en permet pas moins de les considérer comme étant l'œuvre d'une même génération.

Au-dessous de la ligne formée par les linteaux des trois portails qui percent la façade ouest de Chartres, se trouve une série de chapiteaux (Fig. 7) qui forme une transition sculpturale entre les piédroits verticaux et

le tympan et la maçonnerie au-dessus. Les chapiteaux historiés en présentent des scènes de la *Vie de la Vierge* et de la *Vie du Christ*. Les épisodes se suivent en une narration ininterrompue, sans séparation nette de l'un à l'autre. Les différents angles compris dans la frise ne se distinguent pas dans la composition générale de la sculpture. Souvent les épisodes se déroulent des deux côtés d'un angle. Les personnages sculptés se tiennent sur un astragale qui les sépare de la colonne au-dessous. Audessus d'eux, on trouve une décoration architecturale, un dais, composé d'arcs arrondis reliant des structures en forme de tours, percées d'ouvertures. C'est ce type de composition que suit le chapiteau de Monreale, mais d'une manière plus développée établissant un équilibre et une symétrie entre les différentes parties. Le dais est plus régulier de forme et encadre la sculpture qui est au-dessous, laissant assez d'espace pour l'action des personnages. A Chartres, on ne semble pas avoir recherché une régularité dans les motifs architecturaux, pas plus qu'on n'a songé à aménager un espace libre permettant aux personnages de développer leur action. Il en résulte une confusion entre le dais et la représentation, obscurcissant la signification des différentes scènes. La frise est d'un dessin satisfaisant vue de loin, grâce au jeu entre le dais et les personnages. Cependant, le chapiteau unique de Monreale représente un élément visible du niveau même des yeux du spectateur. La solution du problème de la composition, basée sur les mêmes motifs et la même distribution qu'à Chartres, est ici plus symétrique et les scènes y sont plus facilement compréhensibles.

Des chapiteaux comme ceux de Chartres sont fréquents en Ile-de-France. Le style des personnages du chapiteau de Monreale est, cependant, plus proche de la sculpture de Chartres que d'aucun autre monument. Une comparaison des apôtres de la *Pentecôte* avec des personnages du *Repas d'Emmaüs* (Fig. 7) de la frise de Chartres, met en évidence les analogies dans la manière dont les sculpteurs ont interprété la figure humaine. Les têtes sont du même type, avec des moustaches, des barbes, et des cheveux tombant sur les épaules. Elles sont grandes en proportion des corps

5. C. R. MOREY, *Op. cit.*, fait allusion au chapiteau de la *Pentecôte* comme étant apparenté à l'Ile-de-France mais ne discute pas le problème en détail; P. TOESCA, *Op. cit.*, suggère que la Bourgogne est à l'origine du style du chapiteau de la *Pentecôte*; A. VENTURI, *Op. cit.*, essaye d'établir un rapport stylistique entre le chapiteau de la *Pentecôte* et les monuments de Campanie; L. BIAGI, *Op. cit.*, dit que le style des personnages du chapiteau de la *Pentecôte* rappelle celui des sculptures du Midi de la France, sans spécifier de quel monument il parle. Il compare aussi les anges des lunettes et tourelles à des figures similaires à Cahors. Il y a un parallèle intéressant dans ce cas, qui me semble résulter d'une filiation commune de Chartres.

et ont des yeux saillants. On voit, dans chacune, un effort à exprimer le sentiment spirituel à travers le dessin des têtes et l'importance qui leur est conférée. Les plis des draperies du Christ et des apôtres à Emmaüs sont semblables à ceux des vêtements des apôtres de Monreale. Ces derniers, pourtant, sont sensiblement plus plastiques, et il en résulte que les personnages sont moins linéaires que ceux des chapiteaux de la frise de Chartres.

D'après M. Aubert,⁷ l'atelier qui vint de St. Denis à Chartres continua pendant un certain nombre d'années à travailler sur la décoration sculptée de la façade. A mesure que le travail avançait, son style évolua. Il atteignit un bien plus grand effet plastique dans les dernières sculptures, ce qui s'accorde bien avec le style de Monreale. Comparons le personnage de *Pythagore* (Fig. 8) des vousoirs de la baie de droite de Chartres, avec les apôtres de la scène de la *Pentecôte*. Dans les deux cas, les plis tubulaires sont traités presque de même, ce qui donne un sensible effet plastique. Les détails, tels que la chevelure conventionnelle, sont aussi les mêmes. Le style du chapiteau de la *Pentecôte* est, donc, apparenté à celui des personnages les plus développés des vousoirs de Chartres, tandis que la composition, ou le dessin, dérive des plus anciens chapiteaux de la frise.

Il y a deux autres chapiteaux dans le cloître que trahissent l'influence stylistique française, mais qui sont moins proches de Chartres que ne l'est le chapiteau de la *Pentecôte*. A Monreale, ces trois chapiteaux forment un groupe identifiable, et des détails, tels que les types des visages, le traitement plastique ou le soin d'éviter des motifs classiques, suggèrent qu'ils étaient, sinon sculptés de la même main, du moins créés par des hommes ayant eu une formation analogue.

Dans l'allée nord du cloître, le treizième chapiteau sculpté en partant de l'ouest, sans compter le chapiteau d'angle, porte des scènes de la *Vie de Saint Jean Baptiste* (Fig. 9). Malheureusement, comme les autres chapiteaux du côté nord, celui-ci a beaucoup souffert des intempéries et d'autres ravages des temps. Il ne reste guère qu'une légère indication de l'excellente qualité de cette sculpture. Néanmoins, dans les deux scènes du *Festin d'Hérode* et de la *Danse de*

Salomé, un peu de l'effet subsiste. La composition du chapiteau est plus en accord avec le canon du cloître qu'avec le chapiteau de la *Pentecôte* et conserve le tailloir et l'imposte. Il n'apparaît pourtant aucune suggestion d'art classique dans la décoration. Il y a un motif à chevrons sur l'imposte et un dessin en dents de scie sur le tailloir, tous deux typiquement normands. Le chapiteau lui-même est entièrement "en festons" de façon à former un fond irrégulier pour les personnages. Les attitudes agitées de Salomé et de la servante à qui Hérode tend la main, révèlent que l'artiste connaissait la sculpture romane française. Salomé est représentée avec les mains sur les hanches. Elle porte en équilibre sur sa tête un plateau avec la tête décapitée de Saint Jean. Elle est habillée d'un long vêtement tombant jusqu'aux pieds, retenu à la taille par une étroite ceinture. Le corsage est très ajusté avec des manches jusqu'aux poignets. Aux poignets, les manches s'ouvrent en éventail dessinant de longues bandes minces qui, dans leur état actuel de préservation, ont l'air d'être des cordes qu'elle tiendrait dans les mains.

La Reine représentée sur le côté nord du chapiteau quadrilobé de l'allée sud-est porte un vêtement analogue (Fig. 11). Les sujets de ce chapiteau ont un rapport symbolique avec le *Vraie Croix*. Suivant l'iconographie byzantine typique de la scène illustrée, l'empereur Constantin et sa mère, Sainte Hélène, se tiennent de chaque côté d'une double croix que chacun d'eux tient fermement d'une main. Les vêtements portés par Sainte Hélène ne sont pas ceux qu'on voit couramment dans l'art byzantin, ni ceux qui étaient à la mode à la cour normande. Le manuscrit illustré du poème historique de Pietro d'Eboli, *Carmen de rebus Siculae*, datant de la fin du XII^e siècle,⁸ montre clairement que les dames normandes suivaient la mode byzantine. Marquant une préférence pour la coupe carrée, leurs vêtements étaient saillants tout en étant peu ajustés au corps. Ici, Sainte Hélène porte un corsage ajusté avec un profond décolleté en pointe. Elle a enroulé les volants de ses manches autour de ses poignets au lieu de les laisser flotter librement. Son manteau est attaché autour de sa taille et elle le tient de sa main gauche. Elle paraît dans une

scène byzantine mais elle est habillée à la mode de l'Ile-de-France.⁹ Un coup d'œil sur les personnages des piédroits de la façade ouest de Chartres nous met en présence de la même mode féminine. La Reine, à droite du portique central, en particulier, bien que son manteau cache en partie les volants des manches, est habillée dans le même style que Sainte Hélène (Fig. 10). La longue échancrure, le corsage ajusté et les volants des manches sont les traits les plus saillants que les deux représentations ont en commun.

La composition du chapiteau de la *Vraie Croix* n'est pas basée sur les mêmes principes que celle des chapiteaux de la *Pentecôte* ou de *Saint Jean Baptiste*. L'emploi des feuilles d'acanthé, la distribution symétrique des éléments des chapiteaux, la présence de tailloirs et d'impostes, démontrent clairement que le sculpteur suit le type le plus fréquent des chapiteaux du cloître. Les personnages seuls sont apparentés à ceux du style de la *Pentecôte*, avec, par suite, toute l'importance étant portée sur les têtes. Du point de vue de la mode, il y a une influence française évidente, mais la source n'en est pas située à Chartres aussi nettement que dans le cas du chapiteau de la *Pentecôte*.

Ces trois chapiteaux de Monreale forment un petit groupe à part dans le cloître. Ils témoignent d'un métier consommé et d'une grande faculté d'adaptation stylistique. La qualité du travail fait honneur aux sculptures de Chartres. Aussi étonnante que puisse être l'apparition en Sicile de sculptures portant la marque du style de Chartres, il faut se rappeler que les styles romans français se répandirent rapidement au XII^e siècle, jusqu'aux frontières les plus éloignées de la civilisation chrétienne. Le *Portique de la Gloire* à Saint Jacques de Compostelle délimite la frontière ouest au delà de laquelle l'influence française ne pouvait pénétrer.¹⁰ A l'Est, le style roman français se retrouve dans les monuments du Royaume Latin de Jérusalem.¹¹ La Sicile est à mi-chemin entre l'Ouest et l'Est, au carrefour des routes de la Méditerranée. Le cloître de Monreale, tout en témoignant d'une préférence marquée pour la sculpture classique de l'antiquité, avait accepté également le style de l'Ile-de-France.¹⁴

CARL D. SHEPPARD, JR.

NEW WORKS BY PIERRE SPICRE

The recent attribution to Pierre Spicre of important wall paintings discovered in the Castle of Lausanne,¹ has considerably enriched the record of that master's work.

In a previous article² we studied Spicre's life and work, and indicated his activity in Burgundy on this side of the Jura without, however, finding trace of any work that would testify to his presence in Switzerland.

The contract entered into between Pierre Spicre and the chapter of the Lausanne Cathedral for the execution of a retable in collaboration with the great goldsmith of Dijon, Charles Humbelot, does indeed mention that on March 4, 1473, Master Spicre presents himself before the chapter and engages himself to make all the necessary paintings. The text further specifying that in May, 1473, the retable was almost finished and the painter Spicre was to have his work com-

pleted by the end of September of that same year, it is reasonable to assume that the retable was placed in the apse of the Cathedral of Lausanne in the beginning of 1474 at the latest.

Nothing is known about this retable; it should be noted, however, that, as stipulated in the contract, it was to be painted both inside and out. Transferred to Bern in 1537, it must have had the same fate as many works of art; that is to say, it was melted down — its interior having been decorated with silver — and the paintings of Pierre Spicre were burned.

It was in the course of a second sojourn in Switzerland — the date of which we shall be able to determine later — that Pierre Spicre executed the wall paintings of the Lausanne Castle. Brought to light about twenty-five years ago, while the walls of a ground-floor room on the northern side were being cleaned, these paint-

ings which have now been put into shape, offer much interest from the point of view of both history and painting. They reaffirm the influence of Burgundian art on Helvetian soil and the reputation of Pierre Spicre outside the artistic milieu of Dijon of the XV Century. The Castle of Lausanne — before becoming the seat of the administration of Bern in the XVI Century, and that of the canton of Vaud in the XVII — was, in the XV Century, the palace of the princely Bishops of Lausanne. It was for one of the latter, Benoit de Montferrand, that the paintings under discussion were executed.

These frescoes decorate the two recesses of the windows of the room now called Salle du Timbre, former Chapel of Saint Nicolas, oratory of the Bishop. In the first, there now appears in the center only a deer, and, in the corner, a very beautiful figure

of a saint holding the chalice in his right hand and offering the Host with his left (Fig. 1). On the opposite side are set off two bearded and haloed saints, and on the vault, a big crucifix. The recess of the second window, the decoration which is almost complete, shows, on the left panel, the Bishop Benoit de Montferrand in his surplice, his hands joined, kneeling on a cushion before a prie-dieu adorned with arms and bearing the Gospels (Fig. 3). Behind him is a group of clergymen (Fig. 2) and women praying. At the feet of the Bishop is a monkey, and, on the right side of the landscape showing a forest, there is a rock on which a kneeling monk holds a dove. On the opposite side, the right panel also represents kneeling figures in prayer (Fig. 6). In the first and the second rows a group of men and women (Fig. 4), clad in black, gray and green; in the third, canons in red robes (Fig. 5). In the vault an unfortunately damaged figure of God the Father is seen in the axis of the window which must originally have had stained glass, this being perhaps responsible for the convergence of the gaze of the prelate and his attendants toward a central subject now missing. The prie-dieu with arms permits us to determine the figure represented there and, along with him, the author of the wall paintings and their approximate date. *L'écu à Six Pals d'Or et d'Azur* is part of the arms of a family originally from Bugey — the Montferrands — of whom Benoit, who governed the diocese of Lausanne after that of Coutances, is one of the most notable members. Having on July 15, 1476, succeeded Julien de Rovere, the future Pope Julius II, the Bishop Benoit de Montferrand, a highly educated prelate, who had studied in Paris and spent the major part of his life in France, was then Abbot of Saint Anthony of Vienna, prior of Gigny in Burgundy and beneficiary of the income of the Chapel of Pont-de-Norges, near Dijon.

This latter point, as also the historical facts and the very style of the frescoes of the Castle of Lausanne, all testify in favor of their attribution to Pierre Spicre. Indeed, in contact with the ecclesiastical circle of Burgundy, Bishop Benoit de Montferrand certainly saw on the spot, in the Castle of Lausanne, the paintings of the reta-

ble of Pierre Spicre, and in Beaune or Autun, the frescoes which he had painted for Jean Rolin, Archdeacon of Beaune, or for Ferry de Clugny, canon of Autun. It is likely, therefore, that he entrusted Spicre with the decoration of the chapel of his episcopal palace.

Benoit de Montferrand having taken his seat only on April 3, 1477, and Pierre Spicre having died in June 1478, it seems likely that the frescoes were executed in this interval of time. The last of all Spicre's works chronologically, the paintings of the Castle of Lausanne, permit us to follow to the end, and to fill in the gaps in his development and the influence of his technique and his art.

Done by Pierre Spicre⁵ between 1470 and 1474 and, consequently, prior to those in Lausanne, the paintings in the Chapel of St. Leger in Notre-Dame of Beaune proceed from the same inspiration and belong to the same style. Commissioned by the Cardinal Jean Rolin, they include among other scenes, an admirable *Raising of Lazarus*, recently restored through the care of the administration of French Historical Monuments (Fig. 7). In Lausanne and in Beaune, just as in the Golden Chapel of the Cathedral of Autun, where he painted the *Procession of Saint Gregory during the Plague in Rome* (Fig. 8), Pierre Spicre grouped his figures in three rows around a central one. This characteristic disposition of masses, following a monumental order, can also be found in his work as painter of tapestry cartoons. With Jean de Bruges, Roger van der Weyden and Nuno Gonzalez, he ranks as one of the best representatives of that particular art in the Middle Ages. While the set of tapestries illustrating the *Life of Saint Bernard*, for which he received a commission on April 26, 1475, has disappeared, the one of Notre-Dame for which he made the "patterns," according to an order given by the chapter of that church on September 13, 1472, is still preserved. It constitutes a series of five pieces representing, in seventeen scenes, the *Life of the Virgin* from the *Conception* to the *Coronation*. We reproduce here a very fascinating scene of that series, the *Annunciation* (Fig. 9). The painter must have known the wood engravings of the *Speculum Humanae*

Salvationis and the *Biblia Pauperum*, or the illuminations of the manuscripts of Jean Mielot, but the simple, alert and precise style of these compositions does not authorize one to think that he drew from them more than just inspiration.

Of course, as a result of the translation of a cartoon into tapestry, which has to take into account the woof and all the requirements of a new type of representation, the original picture undergoes changes both in proportions and in appearance, but not in spirit. We can visualize what these cartoons must have been because of a wall painting still extant on the northern aisle of Notre-Dame of Dijon⁶ showing the *Baptism* and the *Circumcision*. This wall painting may have been executed during Spicre's sojourn in Dijon from 1472 to 1473, a period during which he was a tenant in a house belonging to the priests and clergymen of the parish church. Just as in the painting of Dijon, there is in that set of tapestries in Beaune nothing unnaturally strained, exaggerated or magnified.

Pierre Spicre with his taste for real life and his vigorous faculty of observation finds the elements of his inspiration around him, but thanks to the clarity of his mind and the power of his art, he simplifies or reinforces them, so as to unite them in a wide synthesis. It is at the same time realistic, slightly unctuous and savors of the Burgundian region with its vigor, its direct liveliness and its charm—its good-natured simplicity sometimes spiced by a touch of sensuality. Contemporaneous with this work, the paintings of Châteauneuf, situated in the Beaune district, and representing *Christ and the Apostles* (Fig. 10) are of a technique and a character too similar to those of the frescoes of Beaune, and especially of Autun, for one not to recognize in them the hand of Pierre Spicre. Each of the figures painted in the niches of the chapel of

5. The *Calvary* at the northern cross-bar of the eastern wall which was discovered in 1854, and for which M. OURSEL, *Op. cit.*, thought of Pierre Spicre, appears to us, in spite of this tempting attribution, of a more northern style—especially in the figures of the two crucified malefactors—and also of a later style, even though, according to EUGÈNE FYOT, it may have been executed in 1472 upon the order of Guy Gaudillet, dean of the Chapelle aux Riches, who in that very year restored the Holy Cross altar to be found under the *Calvary*.

the castle, rebuilt during the second half of the XV Century by Philippe Pot, Chancellor of Burgundy, has his name inscribed beneath his feet, and on a banderole above his head, one of the twelve parts of the emblem of the apostles.

The art of XV Century Burgundy which, with Sluter, Malouel or Bellechose, shows itself harsh and lyrical, and is guided by concern for strength and often dramatic grandeur, blossoms out in Spicre with a natural abandon. So it appears in the *Christ Crowned with Thorns* of the Dijon Museum—a suffering, pitiful figure, sad but resigned, without grandiloquence. One finds in the faces of the Bishop Benoit de Montferrand and of his companions in Lausanne, as well as in those of Saint John or the witnesses in the *Raising of Lazarus*, in Beaune, on wall paintings as well as in the tapestries, the entire gamut of feelings most cherished by the human heart. Thus the distress of the Virgin initiated by the prophecy of the aged Simeon faded out and melted into an affectionate expression which closes her eyelids and moistens her lips. It is the calm and open face of a woman transfigured by maternal love that she turns toward the Child Jesus.

Burgundy, of which Dijon together with Beaune is the artistic center, appears on the map defined by borders, incisively traced as an axis from which the crossroads and waterways extend in all directions. The single geographic configuration of this center of cross-currents explains in itself the international trend from which this school of painting draws its origin. Crossed by the big commercial road which links Italy with the Low Countries, the art of the Duchy of Burgundy achieves in the XIV and in the early XV Centuries a perfect fusion of Italian lightness, northern realism and Parisian elegance. In the second half of the XV Century, while the Flemish coefficient with a van der Weydenian backbone still prevails, an autochthonal art that is more personal,

more bare, in a word, one that is Frenchified, begins to take on body—the prelude to the binding of Burgundy to the crown of France in 1477, following the defeat of Charles the Bold. In Dijon, Autun, Châteauneuf, Beaune and Lausanne, French taste and the Burgundian nuance are still imprinted with Flemish realism, but one that has gained in refinement and purity.

Through his ancestry, Pierre Spicre maintains ties with the Flemish tradition but does not accept all its boldnesses. Between the style of Roger van der Weyden who is in search of dramatic expression, and the realistic style of Sluter who aspires to resemblance, Pierre Spicre chooses observation as his ideal.

In two major works of the Rockefeller Collection which we attributed to Pierre Spicre,⁷ the latter's technique—as confirmed by the discovery of the Lausanne paintings—proceeds from a sculptor's art. The volume of the faces treated by means of large planes, seems to have been cut out from a block of stone. More strongly modeled, and smoother than the portrait of *Hugues de Rabutin*, barely lightened but still closely related to the portrait of *Hugues Le Coq* on the set of tapestries of Beaune and those of *Benoit de Montferrand* or his attendants in Lausanne, the portrait of *Jeanne de Montaigu*⁸ recalls, by the calm forcefulness of her beautiful face, the admirable *Saint Madeleine* of the Chapel of Saint-Leger of Beaune. In the same spirit is treated the *Young Man* in the Koenigs Collection, in Haarlem,⁹ dating from about 1475 bold and

strongly drawn, and that of the Metropolitan Museum of New York,¹⁰ where the face under its volumes appears at the same time sober and sensual.

Thus Pierre Spicre affirms ever more powerfully his strong personality. By harmoniously blending, in his murals and in his tapestries, the sense of proportion, charm and reality, he creates a homogeneous and personal art, and allies, in his portraits, the sober elegance of the workshops of the Loire with the monumental quality of those of Provence.

JACQUES BACRI.¹¹

11. GRETE RING, *Op. cit.*, questions Spicre's existence and considers him "mythical" (p. 229, No. 235). The original archive documents which *are* infallible, bear witness to his work and to his artistic activity, the demonstration of which therefore needs no more evidence: Cf. ARCHIVES OF THE CÔTE D'OR, B.4510-4513, fol. 125: Pierre Spicre, painter and member of the jury of experts at the unveiling of the tomb of John the Fearless, June 5, 1470.—*Id.*, G. 3422, fol. 41, vo.: Pierre Spicre is occupant of a house situated in the parish of St. Pierre in Dijon, 1472-1473.—ARCHIVES OF THE BISHOPRIC OF FRIBOURG, *Manuale Capituli*, fol. 234, vo.: Spicre appears before the body of canons of the Cathedral of Lausanne, engaging himself to execute a painted altar-piece on March 4, 1473.—ARCHIVES OF THE CÔTE D'OR, G. 2557, fol. 143, vo.: Pierre Spicre makes a contract with the body of canons of Beaune to execute the "patterns" for the history of Notre-Dame on September 14, 1474. This same document and not any other (Cf. RING, *Op. cit.*, p. 229, No. 233) stipulates that Cardinal Rolin, donor of the tapestries, must be represented hands joined in prayer, just as he is on the painting of the St. Leger chapel at Beaune, "which said master did execute." Cardinal Jean Rolin, in all probability, still appears today (but in colors unfortunately faded) at the entrance of his chapel. He is shown "praying, hands joined" clad in a black cloak with a hood lined in red. Jean Rolin, archdeacon of Beaune, Bishop of Autun, by having the *Raising of Lazarus* executed by the same painter in his chapel at Notre Dame de Beaune where he himself appears as donor, was, on the other hand, paying a tribute to the patron of his Cathedral St. Lazarus of Autun.—ARCHIVES OF THE CÔTE D'OR, G. 2557, fol. 167, vo.: Order made to Pierre Spicre for the tapestry of St. Bernard, April 26, 1475.—*Id.*, G. 3422, fol. 42, vo.: Pierre Spicre is still living in the parish of St. Pierre, 1477-1478.—MUNICIPAL ARCHIVES OF DIJON, M. 427, fol. 37: Pierre Spicre who has a privileged position is exempt from taxes, 1477-1478.—ARCHIVES OF THE CÔTE D'OR, G. 3423, fol. 39, vo.: The late Pierre Spicre, erstwhile painter, appears for the last time in the accounts of the parish of St. Pierre in June 1478.

7. *Op. cit.* These two large portraits, were formerly to be found at St. Jean de Luze, today called Saint Emiliand, near Beaune and Autun.

8. The Ambierle retable, *Op. cit.*, which, according to the last will of its donator, Michel de Chaugy, drawn up in 1476, was still to be found at that time in Beaune in the mansion of Laurent Jacquelin, represents Michel de Chaugy with his wife, Laurette de Jaucourt, his father Jean de Chaugy, and his mother-in-law, Guillemette de Montaigu. Would the relationship between the two donators corroborate a certain stylistic identity?

QUELQUES GRAVURES SUR BOIS PAR HENDRICK GOLTZIUS ET LEUR PROGRAMME

"L'art de Goltzius graveur ne put satisfaire ni lui-même ni son époque en ce qui concerne la virtuosité de la technique. Comme dessinateur et, probablement comme graveur sur bois, il était sur un terrain moins familier et, par conséquent, c'est là qu'il se révèle à nous pleinement, en tant qu'artiste. C'est là qu'il a fait sonner une corde qui, dans ce domaine, n'a pas été dépassée."

W. M. IVINS, JR., *Notes on Prints*

"C'était l'âge [1580-1640] du Livre d'Emblèmes, par excellence, quand tout, au ciel et sur la terre, était tourné de façon à exprimer une idée morale. Le poème de Bacon qui commence *The world's a bubble, and the life of man/naught but a span* est un bon exemple littéraire de cette imagerie monumentale courante."

KATHERINE A. ESDAILE, *English Church Monuments, 1510-1840*.

Les gravures sur bois de Goltzius sont d'un caractère honnête et direct qui diffère du caractère éclectique de ses gravures sur cuivre. Elles ne sont, certes, pas les premiers bois qui semblent libérés de l'art de pur découpage du *Formschneider*, mais elles marquent si bien le creux qu'elles donnent presque le sentiment de la troisième dimension de la planche. La

bravura dans la manière de tailler les planches des tonalités est alliée à une précision de ciseleur dans les planches-clefs afin de donner au spectateur l'impression d'une matière riche dans un champ réduit.

Bartsch a catalogué ces *chiaroscuros* d'une manière qui a semblé peu satisfaisante aux savants plus récents. Le *Verzeichnis des Graphischen Werks*

von Hendrick Goltzius de Hirschmann¹ n'a guère modifié les identifications faites par Bartsch, mais on y trouve la remarque que le *Sorcier* diffère quelque peu, par le style, du groupe des six divinités ovales. Je voudrais discuter non seulement le style, mais aussi le caractère contourné et parfois confus de l'imagerie de Goltzius. On pourrait peut-être trouver des indications à cet

égard dans ce que Carel van Mander dit au sujet de Goltzius.² Il était souffreteux (apparemment tuberculeux), un hypochondriaque, et avait, de plus, une main desséchée. C'était un grand travailleur que l'idée de la mort poursuivait. Il était poussé par un besoin étrange et anxieux de mesurer sa propre renommée en se déguisant et en faisant ensuite des enquêtes sur la réputation d'un certain Hendrick Goltzius. Parmi les exemples plus originaux de son symbolisme, mentionnés par van Mander, on trouve à la fois de simples transcriptions de métaphores bibliques et des allégories fantaisistes telles que le *Paradis céleste* confondu avec un *Mariage Mystique de Sainte Catherine*. Il y a les sujets mythologiques courants, comme *Danaë*, en même temps que des thèmes plus recherchés d'après Ovide. Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur les exemples les moins confus et les moins déconcertants.

L'Hercule et Cacus (Fig. 1), par exemple, est une représentation très lisible de la légende, rendue avec un flair baroque qui contraste avec la qualité plus maniériste de quelques-unes des gravures de Goltzius. Il y a, néanmoins, une trace de maniérisme dans le fond, où des cavités jumelées nous font sortir du tableau. Comme dans le *Portrait de Gillis van Breen*, le *Saint Jean Baptiste* et la *Marie Madeleine*, la méthode de la xylographie laisse apparaître l'influence de la ligne gravée enfilée du maître, mais plus encore celle de la méthode courante du *Formschneider* qui consiste à simplement découper, avec une exquise précision, les parties du bois qui ne portent aucun dessin à la plume; il y a des parties de conventionnelles hachures à la plume dans chacune de ces œuvres. Le *Saint Jean Baptiste* (Fig. 9) reproduit si fidèlement un rapide dessin à la plume, que le xylographe s'est abstenu de corriger un *pentimento* dans le creux du coude. Je soupçonne donc la présence d'un *Formschneider*, à moins que ce ne soit un travail plus ancien, mais déjà expert, de Goltzius lui-même. Le *Gillis van Breen* (B.239, H.375) a l'apparence la plus archaïque du groupe; la *Marie Madeleine* (B.227, H.363) est la plus avancée car, malgré les nombreuses contre-hachures de lignes noires, il y est fait usage des planches de tonalités avec grande

sûreté et éclat. Dans ces quatre œuvres, qui appartiennent probablement à l'époque ancienne, la planche-clef se tient parfaitement à elle seule. Deux de ces exemples (B.226 et 231) portent souvent une adresse d'imprimeur (deux imprimeurs différents). A trente-deux ans, Goltzius avait, pour ses gravures, un imprimeur qui, apparemment faisait partie de la famille, selon l'usage du temps,³ mais les imprimeurs des gravures sur bois étaient, bien entendu, des artisans de presses à copier. Que ce soit Goltzius ou l'imprimeur de ses gravures qui ait imprimé le restant de ses planches de bois, qu'il ait ou non exécuté vraiment les quatre exemples mentionnés, je soupçonne que ces exemples, avec le *Sorcier* et la *Déesse de la Nuit*, prennent place assez tôt dans son œuvre de graveur sur bois.

Le grand *Paysage d'Arcadie* (Fig. 2) ne présente aucun problème d'iconologie, mais il est magnifique en tant qu'œuvre d'une grande maturité dans la maîtrise du métier. La planche noire est seule lisible mais ne présente guère d'intérêt du fait de sa composition manquant d'aplomb et ne donnant presque pas le sentiment de la troisième dimension. Mais, en tant que tableau complet de clair-obscur, avec des masses hardies de nuages et des ombres audacieuses, avec les planches des tonalités employées aussi bien pour la couleur locale que pour le contraste des valeurs, c'est une image somptueuse et romantique. Comme évocation du mélange d'aridité et de luxuriance de la *Campagna* ou d'un autre terrain similaire, l'artiste exagère, dans un sens, au moyen de transitions sténographiques et soudaines, ce que certains des dessins également beaux de Claude Lorrain exagèrent, dans le sens contraire, par des moyens plus subtiles.

Les gravures déconcertantes sont les quatre petits paysages, le *Moine* (Fig. 3), *Mars* (Fig. 4) et *Bacchus* (Fig. 5), ainsi que le groupe des sept compositions ovales à personnages. Le *Moine*, à cause de l'habit épais qu'il porte, est quelquefois pris pour *Saint François*; mais il est évident qu'il reçoit quelque chose des oiseaux, et n'est pas en train de leur prêcher; par conséquent, son interprétation comme *Elie Nourri par les Corbeaux* semble plus probable. Hirschmann suggère St. Benoît, mais, malgré l'habit monacal,

la caricature sémitique ou même anti-sémitique du visage rend le personnage de Vieux Testament plus plausible. L'histoire de St. Benoît donnant à un corbeau apprivoisé un mets empoisonné, envoyé par un ennemi, doit être rendu par un corbeau emportant la nourriture loin du saint, tandis qu'ici il y a plusieurs oiseaux qui lui en apportent. Le sujet du corbeau nourrissant Saint Antoine et Saint Paul dans le désert ne s'accorde pas non plus. Le costume est peut-être l'effet d'une confusion de la part de Goltzius; j'aimerais bien entendre parler d'une légende monastique appropriée, mais j'ai peine à penser qu'une concordance exacte puisse être retrouvée. La qualité décorative des lignes et des masses de la gravure est obtenue par un emploi ingénieux et presque musical des trois planches, chacune prenant à tour de rôle la place prédominante dans la définition de la forme. Le feuillage gravé dans la planche principale a à peu près le même caractère que celui du *Paysage d'Arcadie*, mais il est entièrement traité à une petite échelle; c'est la concentration et l'unification des lumières et des ombres dans les deux planches imprimées en vert qui donnent à ces détails l'échelle plus grande du personnage, tout en les lui subordonnant. La sobre façon de représenter le grain d'épais vêtements de laine au moyen de zigzags osés tant dans la planche-clef que dans celle des tons plus foncés, relève d'un art de la gravure sur bois de la meilleure espèce, et les indications minuscules mais hardies de plantes aquatiques et d'un rivage lointain bordé d'arbres, ressemblent plus à un travail du XXe que du XIXe siècle, n'en déplaise la prophétie de Bewick. La ligne blanche ne prend jamais entièrement le caractère de la "gravure" sur bois, bien que celle-ci ainsi que d'autres estampes de Goltzius, qui me semblent être des œuvres de sa maturité, donnent l'impression d'avoir été dessinées avec un instrument tranchant, et non pas à la plume.

La série des quatre petits paysages, qui peuvent avoir été inspirés par les deux marines d'après Cornelis Claesz van Wieringen, sont d'un sentiment légèrement moins hardi. Ils ne sont nullement serrés, et l'échelle en est assez grande malgré leurs petites dimensions (en moyenne: 113mm. x 145mm.), mais la planche-clef en con-

trôle tout excepté la composition finale. Bien qu'il serait faux de voir dans cette série l'application d'un programme iconologique complet, il ne semble que juste d'avancer que, dans l'esprit de Goltzius, il a dû y avoir une intention — plus que simplement vague — de faire allusion aux quatre tempéraments et à leur rapport traditionnel avec les saisons et peut-être même avec les éléments.

Le moins convaincant de ceux-ci est l'*Arbre avec un Berger et une Bergère* (B.243, H.379), où des arbres fouettés par le vent s'associent au nuage dans une atmosphère printanière pour suggérer le Sanguin, l'Air et le Matin. La méthode de l'art gravé révèle ici de nouveau des réminiscences de l'art du *Formschneider*. Il existe des tirages de celui-ci et de ses trois pièces compagnes (aussi bien que du grand paysage et des marines), faits d'après la planche-clef seule sur papier bleu; l'artiste peut bien avoir tiré des épreuves de cette manière afin de préparer ses échantillons de tons en dessinant en blanc sur le ton bleu moyen. Je ne me rappelle guère de gravures sur bois vénitiennes sur papier bleu, mais on trouve, certainement, une influence vénitienne dans le style de la gravure sur bois de Goltzius, et l'origine vénitienne du papier bleu — bien que n'étant plus une nouveauté au temps de Goltzius — est une indication de plus. Le bouquet d'arbres au centre, sans exactement imiter un prototype quelconque, dérive néanmoins du Titien par l'entremise de Boldrini.

Le *Paysage avec un Ruisseau de Montagne* (B.242, H.378) est d'une composition plus hardie mais d'une pensée plus confuse, si, toutefois, l'explication iconologique en est correcte. Il représenterait la Colère, l'Été, le Feu, le Midi. L'eau qui prédomine serait peut-être négligeable si le feu n'y était introduit d'une manière si évidente; nous voyons un moulin à eau à droite, et pourtant une grande colonne de flamme et de fumée s'élance de la cheminée qui se trouve derrière. La cataracte est, certes, colérique, aussi tranquillement que le pêcheur y ait jeté sa ligne, et le sentiment qui s'en dégage est celui de la chaleur de midi.

La *Ferme* nous rapproche bien plus de la certitude (B.244, H.380), le sujet et quelques-uns de ses détails intimes sentant la terre, l'humeur en

étant sombre et automnale avec un des arbres perdant déjà ses feuilles; c'est là, sans aucun doute, la Mélancolie, l'Automne, la Terre, le Crépuscule. Et, comme gagnant en sûreté, le *Rocher Escarpé sur le Rivage* (Fig. 6) est, lui, l'Hiver — l'hiver des Pays-Bas — avec une mer houleuse et, en plus, un rocher alpin fantastique et évocateur, mais solide et froid, tel qu'on en voit chez Brueghel, et tel que Goltzius en avait vu au cours de ses voyages. La preuve qu'au moins dans cette gravure, il y avait l'intention de faire allusion au tempérament (celui du flegmatique) rattaché à l'hiver, se trouve dans le petit personnage de l'ecclésiastique agenouillé devant une croix sur le bord de la route; Erwin Panofsky⁴ a démontré que l'emploi fréquemment repris d'un personnage en prière, ou tenant un chapelet, est un symbole de cette saison et de ce tempérament.

Quiconque serait en droit de mettre en doute la valeur d'ensemble de la thèse, car j'ai des doutes sur la clarté même du schéma de l'évolution de Goltzius. Le fait qu'il avait dessiné, en vue de gravures par Matham, Saenredam, et d'autres, plusieurs séries de compositions des heures du jour, des saisons, et des éléments, pour la plupart complètes et munies de légendes latines, ne prouve pas qu'il ait projeté une série personnelle de gravures sur bois. Il n'y a même aucune raison, si ce n'est pas une faible raison stylistique, de supposer que ce projet se clarifia au fur et à mesure de son développement; mais, si les blocs ont vraiment été gravés dans l'ordre mentionné, alors le caractère particulier de la référence et la manière de graver plus hardie du dernier exemple, doivent jouer pour l'ensemble du groupe plutôt que pour celui-là seul. Si le premier exemple du groupe a été gravé à la Boldrini, le dernier ressemble de nouveau à un Titien à la Domenico della Grecche — le Domenico della Grecche de l'immense gravure sur bois de la *Mer Rouge*.

Bien qu'on ait toutes les raisons de supposer que l'artiste avait projeté une série de mois figurés sous les traits de divinités classiques et avec les signes du zodiaque, certains caractères de Mars et de Bacchus les signalent comme des pendants ou des compléments. Dans leur pose et le point de vue général, si ce n'est pas autant par

leur technique, ils rappellent les grandes gravures sur bois de Vesalius; par leur état d'esprit et par le choix des types physiques, ils rappellent les Carraches. Dans le Mars (répété ou peut-être étudié dans un personnage à mi-corps, en *chiaroscuro*, d'une plus grande échelle: B.230, H.366) nous avons le modèle puissant d'un homme à moustaches, en pendant de qui le Bacchus a été fait davantage à la ressemblance du Silène obèse stéréotypé que du Bacchus efféminé des Maniéristes. La lance de Mars et son gland suggèrent un thyrsus. Evidemment, à l'origine, Mars était le dieu agriculteur du printemps, et son mois est souvent représenté dans les calendriers du Moyen Âge par le travail du vigneron. Bacchus, avec des raisins et la coupe, fait face à Mars; son signe du Scorpion a été gravé par Goltzius avec plus de vigueur que le Bélier. C'était pendant le mois de Bacchus, en octobre, que les Romains rangeaient, pour l'hiver, les boucliers sacrés du temple de Mars, le 9 octobre étant appelé l'*armilustrum*.

Dans ces deux gravures, l'artiste s'est servi de ses planches de tonalité foncées avec témérité, tandis que le ton moyen est coupé de lignes de modelé blanches délicatement gravées à l'intérieur des contours établis par la planche-clef. On trouve souvent les deux gravures imprimées hors registre; mais les meilleures impressions, souvent d'un fort gaufrage, ont une monumentalité imposante malgré un ton légèrement ironique.

Les sept divinités ovales sont pleines d'énigmes. Hirschmann, à la suite de Bartsch, avait entrepris de les répartir en trois paires, et de donner, comme Bartsch, le titre de *Sorcier* à la septième, mais dans cette dernière il observa la bulle autour du personnage féminin et le rôle relativement important de la planche-clef. Goltzius a publié deux gravures d'un enfant assis sur un crâne et soufflant des bulles, avec la légende: "*Quis evadet?*" La même légende se retrouve sur le dessin d'un homme avec un crâne à la Bibliothèque Morgan.

Le Neptune (Fig. 7) portant une rame de gouvernail plutôt qu'un trident, est figuré au moyen d'un mélange heureux de hachures et contre-hachures d'un style rappelant le travail à la plume, avec une manière de graver plus libre. L'artifice consistant

à graver les nuages et les tritons du fond sur les planches de tonalités seules, produit vraiment l'impression d'un travail en camaïeu, ce qui, joint à la forme ovale, suggère une inspiration possible d'un bijou classique; je n'ai cependant trouvé aucun prototype précis.

La figure qui lui fait pendant, appelée *Galatée* (Fig. 8) pourrait plutôt être considérée comme Amphitrite. Dans l'une de ses formes, Galatée se range avec Acis et Cyclope, dans l'autre, avec Pygmalion, et ce personnage sur un coquillage pourrait presque aussi bien être appelé Aphrodite. Décidons-nous pour Amphitrite. A l'exception de la tonalité solide du ciel supérieur, cette estampe est gravée exactement de la même manière que le *Neptune*. Hirschmann en signale des épreuves imprimées d'après la planche-clef et la planche de tonalité plus claire; j'en ai vu une où le schéma principal de la planche plus foncée a été indiqué à l'aquarelle, peut-être par Goltzius lui-même.

Le *Pluton* nous fait voir une œuvre très sensible par l'iconologie et la composition. Le dieu des enfers, redoutable et mystérieux, n'était souvent pas nommé par crainte; l'artiste respecte cet anonymat en nous le faisant voir de dos — un dos qui n'est pas dénué d'une certaine ressemblance avec l'*Hercule* Farnèse, que Goltzius avait gravé, mais avec une certaine réserve. Le fond est de nouveau composé de tonalités seules, mais le superbe évanail de flammes et de fumée, largement traité dans le ton le plus sombre, l'emporte presque sur le personnage, dont tous les contours ont été parcimonieusement tracés sur la planche-clef; les hachures sont absentes ici. Cette gravure est peut-être la plus baroque de toutes. Hirschmann a remarqué l'urne d'où coulent les quatre fleuves de l'*Hadès* (souvent mis en rapport aussi avec les tempéraments). Les personnages au fond et en bas représentent une procession d'âmes qui passent en jugement devant Rhadamanthe, Minos et Aiaïkos. Cette gravure, comme celle de *Neptune*, a parfois été tirée en gris; sa puissance et sa subtilité s'y déploient alors pleinement.

Le pendant, *Flore* ou *Perséphone* (Fig. 13), est Maniériste dans sa composition plutôt arbitraire et tortillée. On s'est beaucoup servi de la planche-clef pour les détails du décor, qui re-

présente d'une manière charmante le genre de bois sablonneux et broussailloux qu'on voit ci et là aux Pays-Bas. Il y a un minimum de hachures et l'effet général est celui d'une luxuriance et d'une *bravura* déjà observés dans le *Moine* et le *Paysage d'Arcadie*. En contraste du style de la paire de *Pluton* et *Perséphone*, la gravure du couple allant en mer paraît légèrement raide.

Malgré son apparence générale grandiose, l'*Hélios* (Fig. 10) n'est pas aussi intéressant dans le détail. Quelques-unes des masses de nuages sont rendues gauchement, et il y a des surfaces de contre-hachures qui sont à une échelle trop fine pour la technique employée ou pour la composition. Quelques-unes des parties flamboyantes sont pourtant rendues librement, et c'est seulement dans cette œuvre et dans son pendant que quelques-uns des contours manquent sur la planche-clef, et ont été marqués soit par des lignes dans le ton plus foncé soit par un simple contraste entre les deux tons. L'objet ressemblant à une mâchoire dans la main droite est cet attribut du dieu-soleil babylonien qui a été interprété tantôt comme une scie, tantôt comme une clef; par ailleurs, il ne se présente aucune autre difficulté.

La *Déesse de la Nuit* (Fig. 11) est pourtant vraiment fantaisiste. Dans son char tiré par des chauve-souris elle est assise auprès d'un hibou; derrière elle, plongé dans le sommeil, le Jour est assis encerclé de signes du zodiaque indéniables; mais entre ces deux personnages se trouve un panier debout, dans lequel nous voyons le visage de la lune éclairant la terre, et sur le haut duquel un coq est perché; enfin, une procession de rats, symboles de la destruction, tourne en courant autour du panier. La qualité plutôt sinistre de la course des rats se combine avec la torche que porte la déesse et qui nous fait penser à voir en elle une allusion à Hécate. Pourtant Hécate n'était pas tout à fait sinistre; seule de tous les dieux excepté Hélios elle assista à l'enlèvement de Perséphone, et éclaira de sa torche Demètré pendant qu'elle était à la recherche de sa fille. Le coq peut représenter n'importe laquelle de ses nombreuses personifications iconologiques, y compris celle, évidente, du messager de l'aube; dans ce cas il servirait de contrepoids aux puissances des ténèbres sym-

bolisées par les rats. La composition a un curieux mouvement ascendant de courbes répétées et renversées, qui produit un peu l'effet d'un miroir déformant; mais le style de la gravure est terne. L'omission, parfois, d'un contour sur la planche-clef, ce qui doit être considéré comme un procédé plus nouveau, est contrebalancée par les contre-hachures des nuages selon le vieux style, qui apparaissent dans deux des planches. Le moyen ton plat du fond peut avoir été pensé comme une suggestion de l'absence de relief des objets vus au clair de lune.

Bien qu'il soit bien pourvu de contre-hachures et doive peu de choses aux planches de tonalités, le *Sorcier* (Fig. 12) n'est pas très éloigné comme style de *Hercule* et *Cacus*: on peut noter l'emploi habile des mêmes petites flèches en forme de V dans la musculature. Dans l'attitude du personnage principal il y a un reste de Maniérisme. Mais c'est tout l'appareil allégorique qui est fascinant. Ce n'est pas là un sorcier composant des charmes, mais le Temps qui enregistre et mesure — notez ses tablettes et son style, les cadrans solaires, et naturellement le serpent avec la queue dans la bouche comme symbole du Temps cyclique, répété peut-être dans l'anneau de fumée. A l'intérieur d'une bulle, sans doute par rapport à *homo bulla* mais néanmoins volontairement comparée au serpent, nous voyons la Nature, une Artémis d'Ephèse aux nombreux seins, faisant jaillir d'une seringue géante les produits animaux et végétaux dont Artémis était la mère nourricière; et parmi eux se trouve un symbole aussi typique de la fertilité que le lapin. Nous avons ici une allégorie du Temps et de la Nature où le Cyclique est mis en valeur. Le temps n'est pas représenté comme le *edax rerum* sauf indirectement par allusion à la prodigalité avec laquelle la Nature produit des individus pour remplacer ceux qui ont disparu. C'est comme si les forces productrices étaient toujours capables de se défendre contre les forces destructrices; comme si la vraie éternité se trouvait dans la faculté de continuer à produire.

Dans ce sens-là, la gravure peut bien être considérée comme la somme des contrastes présents ou impliqués dans les couples que nous avons cités: celui de l'été-hiver, bien clair dans *Pluton* et *Perséphone*; la nuit et le jour, bien

accentué dans *Hélios* et *Hécate*, et la vieillesse et la jeunesse du couple qui s'embarque. On voit ainsi que les parties composantes de chaque contraste sont nécessaires les unes aux autres et à la réalisation d'une harmonie. La même pensée semble se dégager de la comparaison de *Mars* avec *Bacchus*, et fait certainement partie du thème de bienfaits dans l'infortune de *Saint Jean Baptiste* dans le désert, de la *Madeleine* pénitente, et d'*Elie* miraculeusement nourri. Ce n'est probablement pas une déduction trop subtile que de dire que le Goltzius estropié aimait à égrener ses compensations.

Finalement, un mot au sujet du style. On peut reconnaître quatre variantes ou plus de clair-obscur dans la technique à trois planches, telle que Goltzius le dessinateur la comprenait, et je veux bien croire qu'à différentes

étapes il ait lui-même été le graveur de la plupart de ces variantes. Les estampes que j'ai appelées anciennes (*Saint Jean Baptiste*, *Marie Madeleine*, *Gillis von Breen*, *Hercule et Cacus*, et *Le Temps et la Nature*) forment un groupe assez homogène, en faisant la part d'un léger truquage ou maniérisme dans les deux dernières. *L'Hélios* et la *Déesse de la Nuit* ont un certain manque de justesse qui les met à part, l'un étant d'une technique sensiblement plus serrée et l'autre d'une technique plus plate que la moyenne. Les trois plus anciens des petits paysages, ainsi que les deux marines et l'insignifiant *Jeune Homme aux Draperies Flottantes* dépendent principalement de la planche-clef, mais ils possèdent une spontanéité dans l'art de graver qui, en passant par le dernier ou peut-être les deux derniers des

petits paysages, se transforme jusqu'à atteindre la grande puissance d'*Elie*, du *Paysage d'Arcadie*, de *Mars*, de *Bacchus*, de *Pluton* et de *Perséphone*. Le *Neptune* et l'*Amphitrite* sont tout aussi développés mais exprimés un peu différemment au point de vue de la méthode. Je doute qu'on puisse glaner quoi que ce soit des différentes formes de la signature, mais je crois possible que les trois couples de pendants soient l'œuvre d'au moins trois mains différentes. Ces pendants sont: *Neptune* et *Amphitrite*, *Hélios* et la *Déesse de la Nuit*, *Hercule et Cacus* et *Le Temps et la Nature*. De ceux-ci *Hélios* et la *Déesse de la Nuit* sont le plus éloignés de la moyenne, qui à d'autres égards se trouve haussée grâce à une distribution assez ramassée.

WINSLOW AMES.



THE COLLECTION
OF THE
DUKE OF RICHELIEU
AT THE
LOUVRE MUSEUM

It is widely known that we owe the nucleus of the collections in the Louvre Museum to Francis I, whose taste for Italian paintings is responsible for some of the most famous masterpieces of the Museum. But aside from these paintings—incidentally not numerous—the true founder of the Collections of the Crown was Louis XIV, who enriched them considerably by the introduction in particular of big private collections—all the paintings having

belonged to Mazarin, to Jabach, to the Duke of Richelieu. It is thanks to the latter that an important series of paintings by Poussin entered the Museum—thirteen out of the forty-one which the Louvre owns today. Moreover, that acquisition has its own legend.

We learn from Bonnaffé, whose book on the collections of Richelieu was published in 1883, that the grand-nephew and heir of the cardinal, hav-

ing lost his famous paintings playing tennis with Louis XIV, the King had the delicacy to have the collection appraised by Le Brun. The First Painter did not put its price at more than 150,000 livres, in spite of its being worth double, according to Brienne, from whom Bonnaffé borrows the following details: "Colbert received the order to compensate the duke, and the paintings left the Place Royale to enter the King's Cabinet."

What truth is there in this picturesque story? one is entitled to ask oneself. Indeed, having to do some research on bookkeeping records of the XVII Century in the Manuscript Section of the Bibliothèque Nationale, we examined at length the series of receipts these records contain covering a period of more than five hundred years, from the reign of Louis the Pious to that of Louis XIV; or to be more exact, we studied those receipts which are dated from 1660 to 1675. Certain of these receipts attest to payments made to artists who worked at Versailles or at Trianon. In 1876, Ulysse Robert published a certain number of these in the "Nouvelles Archives de l'Art Français." Our surprise was therefore great when we discovered a very important and unpublished document which had escaped the attention of that scholar, or which had not engaged his interest. It is nothing less than the original and autographic receipt by the Duke de Richelieu for the collection of paintings which he sold to Louis XIV in 1665. This deal can therefore now leave the field of legend and enter that of history. The receipt is written in the nice hand-writing of a XVII Century scribe, on parchment, 195 mm. in height and 200 mm. in width. It is registered as piece No. 4.161 of the French manuscript 26.232. Its full text is given in the original French text of this article which also carries its reproduction (Fig. 2).¹

There are a few words ("*s'est tenu content,*" and "*seize place Royale*") which seem to us in the Duke's hand, not to mention, of course, the signature.

It is the more surprising that this document should have remained unknown in that we have found elsewhere, among rather little-known accounts, it is true, an order for the payment of these fifty thousand livres, followed by the enumeration of the same paintings.

As can immediately be seen, the question involved not one hundred and fifty thousand livres, but a third of that sum. And one cannot say that this was a partial payment because, if it were, the receipt would make some mention of the fact that this was an advance payment or instalment, or it would state with even more precision: "for, with the sum of . . . , of

which payment has already been delivered into my hands, makes the sum of . . ." XVII Century bookkeeping was very precise in this kind of formula. What, then, is Brienne's testimony worth? We consulted his memoirs and found there the following sentence:

"He [the Duke of Mazarin] gave me in addition a little bridge by Annibale Carracci which the King has since won from the Duke de Richelieu playing tennis (when he thus won all these paintings which Le Brun appraised at only 150,000 livres, in spite of their being worth double)."

As can be seen, there is no question whatever of compensating the Duke. The most one can say is that the King, without spending a cent, had the collection appraised by Le Brun merely to find out how much a lucky ball had brought him. So that if it is not forbidden to interpret this text as is usually done, this is also not absolutely obligatory. As to betting with paintings, Brienne himself, if we are to believe M. Hautecoeur, indulged in this pastime. Is it, then, that he grants to others his own practices? On the whole, this matters little and it is not therein that the main interest of the document which we studied lies. Its main interest resides in the list of twenty-five paintings. When one studies this list one can see that there is not much to crow about. A *Virgin* of Titian, two portraits by Raphaël, two landscapes by Carracci, two Claude Lorrains; such are the extremely vague informations to be found there to which almost any paintings in the Louvre might correspond. Besides, we should remember that such paintings as belonged to Louis XIV, are no longer a part of the Museum's collections. Moreover, we were able to make a rather strange observation. Indeed, while the receipt of the Duke of Richelieu was never published, the list of paintings to which it refers was. When consulting Bonnaffé's *Dictionnaire des Amateurs Français au XVIIe Siècle*, we were quite surprised to find, under the heading of Richelieu, this very list, made, as the author stated "from a document in the Cabinet des Estampes (Ye I), that the Viscount Delaborde was kind enough to acquaint us with." We rushed to the Cabinet des Estampes — a thing which Bonnaffé evi-

dently did not do — to look up this document, and were not a little surprised to find there a recent handwritten copy of our receipt (save for the name of Zustris, which the copyist had not been able to decipher). But the most amusing thing is that Bonnaffé made use of that document without knowing it, and had most certainly never known it. To spare himself the trouble of copying a few lines, the Viscount Delaborde contented himself with merely reproducing the list of paintings, so that Bonnaffé continued this article of his *Dictionnaire* with the story of the tennis match and the 150,000 livres of Le Brun. This explains the contradictory things which had at first appeared mysterious to us — the list of thirteen Poussins was known, but the sale price was not. As to the other paintings, since they were inadequately designated, nobody was able to identify them. We were therefore anything but certain about succeeding. It was in the cards, however, that good fortune should follow us to the end.

After comparing our list with Bailly's inventory published by Engerand, and the last catalogue of the Louvre, we were able to make the necessary eliminations and valuable cross-checkings. We already knew that two of these paintings had gone to provincial collections. With regard to the Titian, we made a tempting supposition, but could not ascertain anything. It was then, out of scrupulousness, that we felt it our duty to consult an inventory twenty-seven years older than that of Bailly's, in date the earliest of all of them, that is, the one made by Charles Le Brun in 1683. Having found this venerable piece in the Archives Nationales in the folder with the code number 0.1964 (and not under the one following, as Engerand indicated), we made an unexpected observation which rewarded us beyond all hope for having gone to that document. From number 156 to number 178, the inventory of Charles Le Brun lists *in sequence, and in the very order of the receipt, what we just read* (save for two or three inversions which can be easily re-established), the paintings of the collection acquired eighteen years before from the Duke of Richelieu, without, however, mentioning their origin. The great interest of this remark lies in the fact that once the de-

scription and measurements of the paintings in the inventory of 1683 are known, the paintings that belonged to the Duke of Richelieu find themselves identified by the same stroke (with the exception of the last two, the Fouquières and the Van Dyck, which are not mentioned by Le Brun).

All that remains for us to do, therefore, is to read that inventory of 1683 and salute the paintings in passing. Each page, according to the rule, bears the initials of the First Painter to the King. The latter worked with more method than one might expect from an artist. It is obvious that he had in his hands, if not the receipt itself, then at least a list made from that document and that he was enumerating the paintings from that list. In order not to prolong this article unnecessarily, we shall not reproduce the already known facts concerning the Poussins. We shall limit ourselves — this being the most important — to repeating that they are to be found here in the same sequence as in the receipt of the Bibliothèque Nationale, and will proceed without further delay with the study of the other paintings.

"156. A painting by the hand of Lambert Seustrus representing the Baptism of Our Lord in the river Jordan, four *pieds* in height by 6 *pieds*, one *pouce* in width. Painted on canvas with its gilt border."

The Louvre no longer owns more than a single painting by this Lambert Sustrus — Flemish mannerist whom we call Zustris, the *Venus and Cupid*, that is, if one does not count a rather recently acquired painting, a *Birth of Saint John the Baptist*, for whose attribution to that artist there are solid reasons. The canvas mentioned by Le Brun appears again in Bailly's inventory. We learn from Engerand that it was sent to the museum of Caen in 1804 (the 1928 catalogue of that museum, in which that painting is registered under number 117, gives that date as 1800).

"157. A painting by Titian representing Our Lord, the Blessed Virgin and Saint Catherine, in which there is a *white rabbit*; 2 *pieds*, 2 *pouces* in height by 2 *pieds*, 7 *pouces* in width. Painted on canvas with its gilt border."

Thus, that which we were led to assume by successive eliminations, we find confirmed beyond any possible

doubt: "the Virgin by Titian" mentioned in the receipt is the famous *Virgin with the Rabbit* which still hangs in the Big Gallery (Fig. 1). The last catalogue of the Louvre gives only rather vague comments by Hourticq on the origin of this painting, and we believe that the fact that it belonged to Richelieu's collection has remained unknown. This identification gives full value to the interesting comment made by Bernini: "He has considered at length all the other [paintings of the Duke of Richelieu] and the one by Titian, about which he said that the sky had changed, and having darkened, came closer instead of receding."

Let us go on with the reading of the inventory of 1683:

"158. A painting in the manner of Raphaël, representing the half-length portrait of a young man clad in black, with his head covered with a black cap [sic], his left arm leaning on a table and his right hand on his left one. One *pied*, 10 *pouces* high, one *pied* 4 *pouces* wide, with its gilt border."

"159. Another painting in the manner of Raphaël which also represents a half-length portrait of a young blond boy, his head covered with a black cap [sic] which he holds [sic] his right arm leaning on a table. One *pied*, 10 *pouces* high, one *pied*, four *pouces* wide with its gilt border."

For the first of these two portraits, which were pendants, Engerand refers us to number 1644 of the catalogue. The work is today attributed to Franciabigio and represents a young man corresponding very well with Le Brun's description (Fig. 3).

The second painting immediately brings to our mind the graceful adolescent crowned with copper hair which was thought to represent the painter himself, and whose effigy, attributed to Raphaël, has, together with the first, never ceased to rank among the gems of the Big Gallery (Fig. 4). However, even though M. Huyghe rightfully gave it as pendant to the other portrait on the side of the *Belle Jardinière*, these two paintings are no longer, as they were in the past, of the same dimensions, the first having been enlarged in an unfortunate manner. And it is difficult to restore its original dimensions on account of the work done on its wooden support. If we believe Bailly, the so-called

"portrait by Raphaël" would also have been enlarged, but since the inventories of 1683, 1710, and the present catalogue give the same dimensions, there is reason to believe that it has been restored to its original dimensions.

"160. A painting by Annibale Carracci representing a Saint Sebastian. Four *pieds* less 1 *pouce* high by 2 *pieds*, 9 *pouces* wide. Painted on canvas with its gilt border."

(Here the *St. Sebastian* is mentioned *before* the *St. Stephen* while in the receipt it is mentioned *after* the latter.)

This painting, as related by Engerand, had been sent to the Quimper museum in 1897. It does not seem — judging from a photograph (Fig. 5) — that the Louvre has lost very much in depriving itself of that work. However, according to Bonnaffé, it had been so much admired in the past that Cardinal Richelieu would have placed it in his own room in his castle in Poitou. It is true that it may perhaps have been confused with a *Saint Francis* by Sebastiano del Piombo. It is not known which of these two paintings — the *St. Sebastian* or the *St. Francis* — the Duke of Montmorency offered the "red man" who was sending him to the scaffold — a strange gift to which was added the *Slaves* of Michelangelo.

"161. Another by the same Carracci, representing the Martyrdom of St. Stephen. One and ½ *pied* high by 2 *pieds* wide. Painted on canvas with its gilt border."

The Louvre owns two paintings by this painter treating the same subject, numbers 1226 and 1227 of the catalogue. Number 1227 having been given to Louis XIV by the Duke of Montausier, the one referred to must be number 1226, that is to say, the larger of the two. The dimensions given by Le Brun (Om.49 by Om.65 translated from *pieds* and *pouces*) are about the same as those given by the catalogue; Om.50 by Om.67. This painting is now in the Big Gallery.

"162. Another by the same [Carracci] representing St. John the Baptist in the desert, accompanied by several other figures. One *pied*, 3 *pouces* in height by 1 *pied* 8 *pouces* in width. Painted on canvas with its gilt border."

"163. Another painting by the same artist representing a landscape with

concert on water of the same size as the preceding one. Painted on canvas with its gilt border."

These are the "two landscapes by Caraphe" mentioned in the receipt. The *St. John the Baptist in the Desert* (Fig. 6) does not appear in the Louvre catalogue, but Bailly's inventory published by Engerand mentions it as still being there. It was registered under number 1220 of the abbreviated catalogue and was sent to Grenoble on July 22, 1897. As for the second painting, this number 163 of Le Brun's inventory is the *Water Music* or *Concert* (Fig. 7), which is still at the Louvre and bears number 1231. The dimensions given by Le Brun for that little painting indeed coincide approximately with those of the present catalogue: Om.40 by Om.52. We recognize there the "little bridge" by Annibale Carracci, about which Brienne tells the story of the tennis match and of the 150,000 livres which was so generously, if not judiciously, used by Brienne. In his Latin catalogue, Brienne describes the painting which belonged to him as follows: "*Nihil amoenius in subrica illa festivitate, ubi passim immixti senibus juvenes, rustici nobilibus, matronae cum paganis tripudiant, choreas ducunt oculis si credas aures cantu mulcentur. . .*" In that painting one would look in vain for the women dancing with peasants, which would seem to indicate that the Latin catalogue of Brienne was filled with meaningless literature. Engerand, basing himself on Villot's words, advances a wrong assumption: this painting having belonged to Cardinal Mazarin, would after his death have been bought by Louis XIV from his heirs. We now know that there is nothing to it, and that between the

Cardinal and the King, the painting had passed through the hands of Brienne and those of the Duke of Richelieu.

Starting with number 164 and up to number 176, Le Brun's inventory lists the thirteen Poussins of the receipt. As these are known (Figs. 8, 9, 10 and 11), we do not stress them and come at once to the two Claude Lorrains:

"177. Painting by Claude Le Lorrain representing a seaport and its vessels. To the right a big Palace and in front tradesmen and sailors unloading goods. 3 and ½ *pieds* high by 4 *pieds* 5 *pouces* wide. Painting on canvas with its gilt border."

"178. A painting by the said Claude Le Lorrain representing a landscape of similar size, on the forefront of which there is a shepherd and a shepherdess sitting at the foot of a big tree. Painted on canvas with its gilt border."

Having checked these statements directly against the catalogue of 1926, we succeeded, through the elimination of all the paintings which did not fit — either because of their dimensions, their subject, or their known origin — in establishing that the paintings were the *Ulysses Bringing Chryseis Back to her Father* (Fig. 12) and the *River Ford* (Fig. 13). When opening Bailly's inventory, we had the satisfaction of finding that Engerand made the same identifications. He indicates more precisely that number 177 of Le Brun (1 of Bailly, the *Ulysses*) executed for the Prince of Liancourt, later entered the King's collection without his ever having known how this was done. He adds that the painting bears No. 80 of the *Livre de Vérité* (the collection of sketches of all his paintings which

the painter used to keep).

Here ends all the information furnished by the inventory of 1683. As it does not mention *in their place* either the big Fouquières, or the portrait by Van Dyck indicated in the receipt, we refrained from seeking them elsewhere in the inventory either before or after. Besides, even though the works of Fouquières, a landscapist of the XVII Century, were rather numerous in the royal collections, the Louvre does not own any of them today, which lessens our regret at not having been able to identify that work. As to the Van Dyck, it seemed impossible for us to identify it among the different portraits by that master which come from the collections of Louis XIV.

To sum up, this sale made by the Duke of Richelieu to Louis XIV in 1665 has a triple aspect: a list of paintings by Poussin; a list of the paintings by other painters; sale price. Of these three elements, the first alone was known as a result of the garbled publication of the documents under discussion. In the general list of paintings, the Poussins having been clearly designated, were recognized; the others, very vaguely indicated, were not identified. That we were more lucky, we owe to the inventory of 1683 and to its parallel to the receipt. As to the sale price which had remained unknown to them with the rest of the documents, we now know that it was a third of what had been assumed. Nothing of this deal now remains unknown except the two last paintings. Finally, the present work seems to throw a new light on the inventory of 1683. While Engerand alleges that the paintings in it were *numbered arbitrarily*, we have shown that this was not always true.

CLAUDE FERRATON.



NOTE SUR UN PORTRAIT DE MICHEL-ANGE DEMEURÉ INÉDIT

Dans la collection de Mr. et Mrs. B. M. Greene, à Toronto, Canada, se trouve un *Portrait de Michel-Ange* du milieu du XVI^e siècle.¹ Peint sur toile, il semble être le travail d'un maître de l'Italie du Nord qui a dû avoir bien connu aussi le style de l'Ecole de l'Italie Centrale. Cette toile représente Michel-Ange à l'âge mûr, sur un fond d'un brun-gris chaud, tourné de trois-quarts à droite, dans le vêtement de soie noire qu'il portait habituellement et dans lequel il a même été enterré.²

La pose reprend celle du portrait perdu par Jacopo del Conte mentionné par Vasari,³ dont il fut fait grand cas aux XVI^e et XVII^e siècles et dont de nombreuses copies ont été faites. Steinmann, dans son important ouvrage, *Die Porträt Darstellungen des Michelangelo*,⁴ fait état d'au moins vingt-deux copies de ce portrait

1. Je suis particulièrement reconnaissant à Mr. et Mrs. B. M. Greene de m'avoir permis d'étudier et de publier cette toile, récemment nettoyée et restaurée.

connues de lui personnellement.⁵

Parmi toutes ces copies qui remontent à Jacopo, la toile de la Collection Greene occupe une place en quelque sorte spéciale. Tous les autres portraits de ce type sont descriptifs dans le dessin et analytiques dans leur conception psychologique. Ils montrent l'artiste avec un front abondamment modelé, des pommettes saillantes, des joues aplaties, des rides profondes au front, autour des yeux ainsi que de part et d'autre de la bouche. Tous ces éléments sont des traits caractéristiques de Michel-Ange, qu'on trouve mentionnés également dans ses descriptions physionomiques par Condivi⁶ et par Vasari.⁷

La toile de Toronto, cependant, est un portrait idéalisé, synthétique dans le dessin, pictural dans la facture et

5. STEINMANN émet prudemment l'hypothèse que le portrait ayant fait jadis partie de la Collection Chaix d'Estance pourrait être l'original du portrait par Jacopo del Conte—une hypothèse que l'auteur de ces lignes ne partage pas. Ce portrait n'est, lui aussi, qu'une copie.

lyrique dans l'expression psychologique.

Certes, les traits physionomiques caractéristiques de Michel-Ange n'y manquent pas mais ils s'y trouvent, cette fois, subordonnés à l'image de la personnalité tout entière du maître—une figure d'homme empreinte de dignité et douée d'une expression de bonté mélancolique.

Ce portrait est une des rares effigies de Michel-Ange qui n'aient pas été signalées par Steinmann. De plus, c'est un des rares portraits de cet artiste se trouvant dans le Nouveau Monde.⁸

CHARLES DE TOLNAY.

8. En dehors de celui-ci, il y a un *Portrait de Michel-Ange* dans la Walters Art Gallery, à Baltimore, Etats-Unis (*Op. cit.*), et un autre indiqué comme appartenant à la Collection Whitney, à New York, et publié par STEINMANN (*Op. cit.*). Une tête de marbre de Michel-Ange était exposée il y a quelques années dans une galerie newyorkaise. Récemment, l'auteur a vu, dans une collection parisienne, un beau dessin d'env. 1580 qui répète aussi la composition de J. del Conte.

T A B L E OF CONTENTS DES MATIÈRES

VI SERIES—VOLUME XXXV—VI^e PÉRIODE

January-June	1949	Janvier-Juin
JEAN ALAZARD		
Manet et Couture	213	lection, National Gallery of Art, Wash- ington 345
Traduction	239	Translation 387
WINSLOW AMES		
Some Woodcuts by Hendrick Goltzius and their Program	425	EDWARD B. GARRISON, JR. Simeone and Machilone Spoletenses . . . 53
Translation	461	Translation 79
JACQUES BACRI		
Nouvelles Œuvres de Pierre Spicre . . .	415	MADELEINE HUILLET D'ISTRIA Jean Perréal 313
Traduction	458	Traduction 377
ANDRÉ BLUM		
<i>La Pièce aux cent florins</i>	137	DENISE JALABERT L'Eve de la Cathédrale d'Autun, sa place dans l'histoire de la sculpture romane . . 247
Traduction	159	Traduction 299
ANDRÉ CHASTEL		
La Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'iconographie Médiévale . .	99	ADOLF KATZENELLENBOGEN The Separation of the Apostles 81
Traduction	149	Translation 143
LEO C. COLLINS		
A Postscript: An Early Painting by Pieter Janssens Elinga (?)	285	FISKE KIMBALL The Genesis of the Château Neuf at Ver- sailles, 1668-1671 (I) The Initial Projects of Le Vau 353
Translation	309	Translation 391
MARIE DURAND-LEFEBVRE		
Le Statuaire Hippolyte Lefebvre vu par sa fille	39	JEAN LIPMAN Talent Versus Training in American Art . . 129
Traduction	75	Translation 157
CLAUDE FERRATON		
La Collection du Duc de Richelieu au Musée du Louvre	437	WILLIAM C. LOERKE, JR. Greek Thought as Expressed in Mathe- matics and Art: <i>Medusa Bound</i> 241
Traduction	466	Translation 297
HERBERT FRIEDMANN		
The Iconography of a <i>Madonna and Child</i> by Giovanni Baronzio in the Kress Col-		JACQUES MATHEY Un Dessin de Fragonard au Musée de Besançon (Dessins de Maîtres) 373
		Translation 399

PAUL MESPLÉ		CARL D. SHEPPARD, JR.	
Une Ecole de peinture provinciale française au XVIIe siècle, l'Ecole de Toulouse	187	Monreale and Chartres	401
Traduction	231	Translation	454
LÉO VAN PUYVELDE		WILLIAM E. SUIDA	
L'Atelier et les collaborateurs de Rubens (I)	115	Lucrezia Borgia, <i>In Memoriam</i>	275
Traduction	153	Translation	307
CLAUDE ROGER-MARX		HANS TIETZE	
Le <i>Miserere</i> de Rouault (Peintres-Graveurs)	289	Unknown Venetian Renaissance Drawings in Swedish Collections	177
Traduction	311	Translation	227
ALFRED SALMONY		CHARLES DE TOLNAY	
Sarmatian Gold Collected by Peter the Great (IV), The Early Sarmatian Group with Embossed Relief	5	Note on an Unpublished <i>Portrait of Michelangelo</i>	449
Translation	63	Translation	470
MEYER SCHAPIRO		Velazquez' <i>Las Hilanderas</i> and <i>Las Meninas</i> (An Interpretation)	21
The Place of the <i>Joshua Roll</i> in Byzantine History	161	Translation	69
Translation	221	ROGER-ARMAND WEIGERT	
		Une Tenture par l'Atelier du Louvre pour Simon Vouet (1637)	11
		Traduction	65

BIBLIOGRAPHY

Anales del Instituto de Investigaciones Esteticas (J. L.-R.), p. 62; *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispanico*, Vol. II: BLAS TARACENA, *Arte Romano*; PEDRO BATTLÉ Y HUGUET, *Arte Paleocristiano*; HELMUT SCHLUNK, *Arte Visigodo, Arte Asturiano* (José López-Rey), p. 452; ROBERT BASCHET, see: *Journal de Delécluze* . . . ; WOLFGANG BORN, *American Landscape Painting, an Interpretation* (Malcolm Vaughan), p. 296; ADELYN D. BRESKIN, *The Graphic Work of Mary Cassatt* (A. Hyatt Mayor), p. 453; HUNTINGTON CAIRNS . . . see: *The Limits of Art* . . . ; ELIZABETH DU GUÉ TRAPIER, *Velazquez* (José López-Rey), p. 61; DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, *El*

BIBLIOGRAPHIE

Gótico y el Renacimiento en las Antillas (J. L.-R.), p. 62; *Journal de Delécluze, 1824-1828, avec une Introduction et des Notes par ROBERT BASCHET* (Matila Ghyka), p. 295; *The Limits of Art, An Anthology collected and edited by HUNTINGTON CAIRNS* (Elliott Coleman), p. 452; JOSÉ PIJOÁN, *Historia del Arte*, Vol. II, Vol. III (José López-Rey), p. 452; EVELYN SANDBERG-VAVALÀ, *The Development of the Florentine School of Painting (Uffizi Studies)* (Fern Rusk Shapley), p. 60; KURT WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex* (Dimitri Tselos), p. 59; RACHEL WISCHNITZER, *The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue* (Clara Brahm), p. 219.

NOTES

ON CONTRIBUTORS

SUR LES AUTEURS

CARL D. SHEPPARD, JR.

Assistant Professor, University of California, received his B.A. degree from Amherst College and his M.A. from Harvard in 1941. His four next years in the Navy, while interrupting his studies, availed him of the opportunity of making research on the spot, in Italy, at the Benedictine Cloister of Monreale, of the sculpture to which was devoted his Ph.D. thesis (Harvard, June 1947). He takes up the same subject here in a comparative study between *Monreale and Chartres* page 401

JACQUES BACRI

Expert d'art, licencié-ès-lettres, diplômé de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, a consacré sa thèse de l'Ecole du Louvre, dont il est également diplômé, à l'étude de la *Tenture de la "Vie de la Vierge" à Notre-Dame de Beaune* (1933). Dans des articles parus depuis lors dans "Parnassus," "Arts" et la "Gazette des Beaux-Arts," il a donné le résultat des recherches qu'il a poursuivies dans le même domaine. Son article actuel, *Nouvelles œuvres de Pierre Spicre* page 415 nous reporte à 1935 où il publiait dans la "Gazette" son premier article sur cet artiste énigmatique.

WINSLOW AMES

Director, the Springfield Art Museum, Springfield, Mo., has been a museum man and a collector of drawings since 1930; a college teacher since 1935; and did Quaker relief work in France and Germany after the war, until 1947. His article in this issue, on *Some Woodcuts by Hendrick Goltzius and their Program* page 425 belongs to his favorite type of study.

CLAUDE FERRATON

Assistant au Musée du Louvre et chargé du contrôle scientifique de la Chalcographie, après avoir appartenu au Secrétariat de la Direction des Musées de France, est licencié-ès-lettres et diplômé de l'Ecole du Louvre (avec une thèse importante sur les *Fêtes de Louis XIV*). En 1947, il a été le Chef de la Section des Arts Plastiques, à l'UNESCO. A ses nombreux articles il ajoute ici son étude, basée sur une nouvelle documentation, de *La Collection du Duc de Richelieu au Musée du Louvre* page 437

CHARLES DE TOLNAY

Ph.D., Vienna University, laureate of the French Institute, was associated with the universities of Hamburg, Paris, London, Utrecht, Ghent, etc.; lectured (Michonis lectures) at the Collège de France, Paris (1948); member of the Institute for Advanced Study, Princeton, N. J. (1939-1948). Author of many books and articles including a five-volume work on Michelangelo (3 vols. published), he now holds a Guggenheim Fellowship. In this issue he is the author of a *Note on an Unpublished "Portrait of Michelangelo"* page 449

BIBLIOGRAPHY

(ELLIOTT COLEMAN, Professor, Department of Writing, Speech and Drama, the Johns-Hopkins University, Baltimore, Md.; A. HYATT MAYOR, Associate Curator, Department of Prints, Metropolitan Museum of Art, New York; JOSÉ LÓPEZ-REY, Institute of Fine Arts, New York University) page 452

. . . Professeur Adjoint à l'Université de Californie, a reçu ses premiers diplômes universitaires du Amherst College et de l'Université Harvard. Ses quatre années suivantes dans la Marine Américaine, tout en interrompant ses études, lui permirent de faire des recherches en Italie, au cloître bénédictin de Monreale dont il a fait ensuite l'objet de sa thèse de Doctorat. Il reprend le même sujet ici, dans une étude comparée entre *Monreale et Chartres*, traduite page 454

. . . Art expert, licencié-ès-lettres and a graduate of the Paris Institute of Art and Archeology, devoted his Ecole du Louvre thesis to the study of the *Set of Tapestries of the "Life of the Virgin" at Notre-Dame in Beaune* (1933). In subsequent articles in "Parnassus," "Arts" and the "Gazette" he gave the result of his research in the same field. His present article, on *New Works of Pierre Spicre*, translated page 458 brings us back to 1935 when the "Gazette" published his first article on this enigmatic artist.

. . . Directeur du Springfield Art Museum, Springfield, Mo., est un homme de musées et amateur de dessins depuis 1930, un universitaire depuis 1935, et a travaillé aux œuvres de secours des Quaker en France et en Allemagne après la guerre, jusqu'en 1947. Son article dans ce fascicule, sur *Quelques gravures sur bois de Hendrick Goltzius*, traduit page 461 appartient au genre d'études qu'il affectionne particulièrement.

. . . Assistant at the Louvre and in charge of the scientific control of the Chalcography after having belonged to the staff of the Direction of the Museums of France, is a licencié-ès-lettres and graduate of the Ecole du Louvre. In 1947, he was the Head of the Section of Plastic Arts of UNESCO. To his many articles he adds here a study based upon new documentation, on *The Collection of the Duke of Richelieu at the Louvre Museum*, translated page 466

. . . Diplômé de l'Université de Vienne et lauréat de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; a été chargé de cours aux Universités de Hambourg, Paris, Londres, Utrecht, Gand, etc.; fit une série de conférences (Michonis) au Collège de France (1948); membre de l'Institut d'Etudes Avancées de Princeton (1939-1948). Auteur de nombreux ouvrages, et, notamment, d'un livre sur Michel-Ange (3 vols. parus sur cinq), il est titulaire d'une bourse Guggenheim et est l'auteur ici d'une *Note sur un "Portrait de Michel-Ange" inédit*, traduite page 470

Reproduced on the cover: Goltzius. — Neptune, woodcut.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

Reproduit sur la couverture: Goltzius — Neptune, gravure sur bois.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE JOURNAL OF ART HISTORY

*Published Monthly
Since 1859*

LA REVUE DES BEAUX-ARTS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Subscription price:
\$12.00 yearly;*

Single copy: \$1.50

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;*

Prix de chaque numéro: 450 francs

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSEES 21-15
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602

DATE DUE

UTG 3-DAYS

OCT 30 1992

RET'D PER OCT 27 1992

Reserve/Periodical Materials

must be returned to the

Reserve/Periodical Desk Only

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

3 8198 314 952 407



